مذكرات ثقافة تحتضر

غالي شكري

دار الطليعة - بيروت

غالي شكري

مذكرات ثقافة تحتضر

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

الطبعة الأولى
تشرين الثاني ١٩٧٠

إلى محيي الدّين محمّد

مذكرات ثقافة تحتضر

مقدّمة

ـ ١ ـ

ليس من شك في ان كتاب كريستوفر كودويل «دراسات في ثقافة محتضرة» كان في ذاكرتي وأنا اختار عنوانا لهذا الكتاب بقسميه : المراجعات والمواجهات • وبالرغم من ان كتاب الناقد البريطاني يقتصر على دراسة بعض الادباء الانجليز الذين يمثلون في وجهة نظره الثقافة البرجوازية ، الا ان الكتاب يتسع من الناحية المنهجية حتى ليشمل الحضارة الرأسمالية بأكملها التي رآها كودويل كحضارة آفلة تمضي في خطى حثيثة نحو الموت •

وبغض النظر عن الاصول النظرية ـ او العقائدية الجامدة بمعنى أدق ـ التي قادت كودويل الى مجموعة من النتائج الخاطئة في معظمها، فانني اتناول في «مراجعاتي» و«مواجهاتي» لثقافتنا المحتضرة قضية اخرى على نحو مختلف • فليست المرحلة الحضارية التي تجتازها الأمة العربية في خاتمة المطاف بمرحلة أفول وموت ، وهي ايضا ليست مرحلة تفجر وازدهار ، وانما هي في مرحلة متخلفة حقا عن ارفع مستوى حضاري بلغه الانسان المعاصر في عالمنا ، ولكنها ايضا وبنفس المقدار من الاهمية مرحلة انبثاق من اكفان بليت مع الزمن ، اكثر من الف سنة • ومرحلة الانبثاق هذه تختلف في الكثير عن عصر النهضة الاوربية ، لانها لا تولد من صلب تراث قومي كما كان الحال عند الاوروبيين حين ثاروا

على كنيستهم بوحي من تراثهم اليوناني والروماني القديم • اما نحن فقد كان علينا منذ اواخر القرن الماضي ان نستمد ثورتنا من الشعلة الاوروبية مباشرة • وكان علينا ان نختصر الزمن او نختزله اذا استطعنا حتى نطوي عصر الكشوف وعصر التنوير وعصر الثورة الصناعية وعصر الذرة وعصر الفضاء طيا استيعابيا متمثلا لا قفزا شكليا يستعير مظهر الحضارة ويستغني عن روحها • وكان علينا ان نصارع على جبهتين ضاريتين : الاولى هي ان الحضارة التي ينبغي ان نستلهم روحها في احيائنا من قبور العصور الوسطى ، قد تعرفنا عليها وهي تمر بأخطر مراحل نموها ، المرحلة الاستعمارية • وبالتالي كان علينا ان نكتشف الشعرة الرفيعة التي تفصل ما بين الوجه الانساني للحضارة الاوروبية الذي يجب الا نصد عنه بالتعصب ، والوجه الاستعماري الذي يجب الا تتخلى عن منازلته بدافع اليأس • وكانت الجبهة الثانية بمثابة رد فعل للحضارة الوافدة من وراء البحار والقاهرة لعزتنا القومية وكبريائنا القومي ، تلك هي مجموعة القيم والتقاليد الموروثة في عاداتنا العقلية والروحية • على هذه الجبهة ايضا كان علينا ان نقود قتالا تاريخيا ضد الشوفينية والعنصرية من ناحية . وضد العدمية القومية من ناحية اخرى • فالنظرة العلمية تقول بان التراث الحضاري في جوهره هو تراث الانسانية جمعاء ، تساهم في تطويره مختلف الامم والشعوب عبر مراحل تاريخية متتابعة • ومعنى ذلك ان السياق التاريخي يحتم علينا الايمان بأن الحضارة الانسانية المعاصرة ، وان اتخذت مركزها في اوروبا ، فان ذلك لا ينفي انها حضارتنا نحن ايضا بمعنى من المعاني ، لانها تشتمل ضمن عناصر تكوينها على ثمار عديدة جادت بها حضارتنا ابان عهود ازدهارها • ولو فهمنا الامر على هذا النحو ، لما وقع فريق منا في براثن العنصرية بالهتاف لتراثنا حقا وباطلا والدعوة للارتباط به قهرا كان او تخديرا • ولو اننا فهمنا الامر فهما صحيحا لما تورط فريق اخر

في وهاد الشبكة الاستعمارية القائلة بأن لا تراث لنا ، وانما نحن قوم بلا تاريخ ولا حضارة • ولو اننا ثابرنا على الفهم السليم لما انزلق البعض منا الى الانتهازية الفكرية القائلة بحل وسط ، هو الحل التلفيقي البريء من الجدل ، والذي ينادي بابراز الجانب الايجابي في تراثنا والاتصال به واغفال الجانب السلبي والانفصال عنه • والحق ان تراثنا بسلبياته وايجابياته كان تعبيرا موضوعيا امينا عن مراحله التاريخية ، وأن ما يوصف منه بالتقدمية او الرجعية انما يجب ان يوصف وصفا تاريخيا • وأخيرا فان الجانب منه الذي يتجاوز حدود الزمان والمكان ، اي جانبه الانساني المطلق ، قد عرف طريقه تلقائيا الى الحضارة الانسانية التي تطورت من عصر الى عصر وانتقلت من مكان الى مكان ، ولكنها في تطورها وتنقلاتها لم تغفل عنصرا حضاريا واحدا له قيمته ايا كان عصره وأيا كانت بيئته • واذا كنا نثق حقا في تراثنا الحضاري . يجب ان نثق الى غير حد بأن اعظم ايجابياته قد دخلت مسار الحضارة العالمية، وانصهرت في بوتقتها ، وأنها لا تزال حية في كل انجاز حديث للانسان المتحضر اينما وجد •

ليست القضية اذن هي ان الحضارة غربية ام عربية ، فهذه النظرية العرقية تقود الى الدمار • وليست القضية هي التخلي او الابقاء على التراث ، التمسك بالماضي ام الثورة عليه ، ذلك ان التراث في وجداننا والماضي في دمانا • والمشكلة الحقيقية والجديرة باعادة النظر هي الحاضر والمستقبل • ربما كان كودويل على حق ، وربما لم يكن على حق حين وصف الحضارة الاوروبية في عصرها البرجوازي بأنها حضارة مرحلة الاحتضار • ولكن كودويل يتحدث عن ظاهرة أقل تركيبا عن الظاهرة العربية المعاصرة • فنحن لا نعاني من المجتمع الآلي الرتيب ، ولا من الثورة الصناعية الثقيلة الوطأة ولا من الكشوف الجغرافية والعلمية •• ولأننا لا نعاني فاننا ــ بالضرورة ــ لا نبدع ، لا نكتشف ، لا نخلق ،

لسنا منتجين ولا مشاركين لغيرنا في الانتاج • وانما نحن بارعون في استهلاك احدث منجزات الحضارة بأيسر السبل ، بالصدفة احيانا ، ان ينفجر بئر بترول في صحرائنا مثلا ، ويتحول البترول الى ذهب والذهب الى قصور وسيارات وطائرات وثلاجات وأجهزة الكترونية • ورغم ان الاستهلاك في جوهره شيء مجاني ، الا انه رغما عنا يفعل فعله فينا ، ببطء شديد يغيرنا • وتصطدم مشاعرنا وأفكارنا بهذا الذي يتغير داخلنا على الرغم منا ، ولكننا نتعلم وننتحر ونجن ، ونتمرد ونثور ونموت • وعلى طول الطريق يسقط الشهداء والخونة ، اللصوص والمجرمون والانبياء والقوادون •

وليست هذه المجموعة من المراجعات والمواجهات اكثر من اعادة نظر في قائمة بعض الذين سقطوا عن بطولة او عن نذالة ، وهم في سقوطهم العظيم او الحقير على السواء يعلنون سقوط ثقافة محددة الابعاد التاريخية ، ولكنهم لا يعلنون سقوط حضارتنا ، لا لشيء الا لاننا لا نملك في واقع الامر ان نسقط حضارة لا نقودها •• اننا نعيش في مرحلة حضارية متخلفة لا مرحلة شائخة او هرمة ، وانما هي تعاني الان اكثر كثيرا مما كانت تعانيه في القرن الماضي وبدايات القرن الحالي ، لم يعد صراعها في قسمة عادلة بين التراث القومي والحضارة الغربية •• وانما تحول صراعنا مع الزمن ومعدل السرعة الجهنمية لتطور العالم ، الى اكثر اشكال الصراع حدة وتركيبا • لم تعد الظاهرة الاستعمارية سيدة الموقف الحضاري العالمي ، اضحت هناك الى جانبها ظاهرة عالمية اخرى هي الاشتراكية • والثورة الصناعية تغير جلدها لتصبح ثورة تكنولوجية هائلة يحقق بها الانسان حلما قديما في الوصول الى القمر • وشباب العالم يرفع لافتات بالغة التناقض فيما بينها ، ولكنها ترهص بثورة جديدة تتجاوز الكثير من المسلمات وتخرق العديد من القوانين ، حتى الثورية منها ، ولولا التهذب ــ المفتعل والمقصود احيانا ــ لما سميت الشعوب

المتخلفة بالعالم الثالث ، فلقد تفتت العالم الى عوالم لا حصر لها في سلم الحياة بمختلف مستوياتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية •

ولقد قسمت هذا الكتاب الى قسمين عامدا الى المقارنة — وربما المطابقة — بين مراجعاتي لعدد من الآراء والافكار المعاصرة في الفلسفة والتاريخ والحضارة والادب والسياسة ، وبين مواجهاتي لبعض الكتاب والفنانين • وبالنسبة للمراجعات فانه من المفيد القول بأنني قمت بها بين عامي ١٩٦٠ و١٩٦٥ سواء في ذلك القضايا التي عالجتها في اطارها التاريخي العام او المشكلات التي تناولتها من خلال مؤلفات او كتاب يمثلونها تمثيلا صحيحا • اما بالنسبة للمواجهات فيلزم ان اقول بشأنها كلمة ، فقد جرت العادة بين زملائنا الصحفيين ان يعاملوا الادباء والفنانين في احاديثهم الصحفية بصفتهم «نجوما» لامعة في سماء المجتمع •• وهذا ما يحصر اسئلتهم فيما يحيط النجم من بريق الشهرة لا فيما يتصل بجوهره الاعمق • بينما درجت الصحافة الراقية في الغرب على ارسال المتخصصين من النقاد والباحثين الى الروائيين والمسرحيين والشعراء بقصد فتح باب الحوار معهم حول اهم القضايا التي تشغل بال العصر • والتقليد حينئذ ان يتفرغ الناقد فترة من الزمن لدراسة الكاتب الذي سيجري معه الحوار فيقرأ كل ما كتب وكل ما كتب عنه ويحيط بالظروف الثقافية والحضارية التي عاصرته •• هكذا وكأنه سيقوم ببحث اكاديمي لاحدى الجامعات • ذلك انهم —هناك— لا ينظرون الى الادباء والفنانين كنجوم يجذب بريقها عيون القراء ، اي كلعب للتسلية ، وانما هم يرون الامر على صعيد مختلف : يرون الكاتب قائدا لشعبه ، يستحق الحوار معه ان يرتفع الى مستوى المحاجاة الفكرية الرفيعة ولا يهبط الى مستوى «الحديث» الصحفي العابر والمسلي • ولذلك فهم يبعثون اليه بناقد ادبي وفني في مستواه حتى يثمر الحوار في النهاية شكلا جديدا من النقد هو المواجهة الحية والمباشرة التي تتخذ حقا صيغة السؤال والجواب

ولكنها لا تتخلى عن القواعد الاساسية للنقد المنهجي المتكامل • ولـــم يأنف كبار النقاد الغربيين من القيام بهذه المهمة ، سواء للصحف والمجلات المتخصصة او لاصدار محاوراتهم النقدية هذه فـــي كتب مستقلة ، او للاثنين معا •

وفي النقد العربي الحديث هناك محاولتان تستحقان كل تقديـــر واعجاب ، اولاهما للناقد فؤاد دوراه في كتابه «عشرة ادباء يتحدثون» والآخر للناقد امير اسكندر في كتابه «حوار مع اليسار الاوروبـــي المعاصر» • والمحاولتان كلتاهما تنطلقان من هذا المفهوم الجاد العميـــق والمسئول للحوار الادبي •• ولذلك فهما وثيقتان هامتان لا يستغنـــي عنهما دارس او قارىء للأدب •

وهذا القسم من «مذكرات ثقافة تحتضر» محاولة جديدة على نفس الطريق ، قمت باعداده ابان الفترة الواقعة ما بين ١٩٦٣ و١٩٦٦ وكـــان «الاهرام» يفكر في اصدار مجلة ثقافية شهرية فكلفني باجراء هـــذه المواجهات • ولكن ظروفا حالت دون تنفيذ المشروع ، فاضطررت الـــى نشر بعضها في مجلات اخرى ، وظل البعض في ادراج مكتبي لا يرى النور حتى قررت نشره في هذا الكتاب • والحق ان مشروع المواجهات في بدايته كان يتضمن اسماء عديدة اكثر كثيرا من الاسماء التي نفذت معها الحوار ، ولا تزال مسودة المشروع في مخيلتي تحتمل التنفيذ في اي وقت ، لانني اراها حقا من حقوق كتابنا وقرائهم ان نفاتحهم بصراحة وتجرد وعمق في اهم ما يشغل عصرنا ومجتمعنا من قضايا ومشكلات • لهذا فانني اعتقد انني سأعود الى هذا «الشكل» من اشكال النقد المفتوح في تجارب قادمة •

يعنيني ــ اخيراً ــ ان انبه الى نقطتين : الاولى ، هي انني كنـــت حريصا بعد اتمام كل مواجهة ان اعود فأعرضها على الطرف الاخر مـــن الحوار للتأكد ــ المشترك ــ من انني نقلت وجهة نظره نقلا امينا • والنقطة

الثانية هي ان هذه الامانة تخص المعني وحده فالصياغة النهائية للحوار يقع عبء مسئوليتها الكاملة عليّ وحدي •

وبعد ، فلعلي لا اجد في النهاية مناصا من القـــول بأنه اذا كانت تلك المراجعات وهذه المواجهات ، مذكرات ثقافة تحتضر ، فانها بالقطع ليست دليلا على حضارة تموت •

غالي شكري

القِسْم الأوّل

مراجعَات

حُريَّة الفِكر
من الحلم الليبرالي إلى نظريَّة الثورة

كلما تصفحت تاريخ حرية الفكر ، برزت امامي ثلاث صور تحدد فيما ارى معالم الازمة التي تعانيها حرية الـــرأي والتعبير والمناقشة . الصورة الاولى لسقراط وهو ماثل امام محكمة اثينا يدفع عن نفسه تهمة افساد الشباب والتعريض بالآلهة . وممثل الاتهام يقهقه في داخله وهو يعدد لنفسه الاسباب الحقيقية التي دفعت بسقراط الى ساحة المحاكمة ، ولم تخرج عن كونها اسبابا سياسية في المقام الاول ، واسبابا شخصية في المقام الثاني . دفاع سقراط عن حرية الفرد في التعبير عن «الصوت الصغير الهادىء في اعماقه» الذي ندعوه نحن بالضمير ، هذا الدفاع قد نستغني عنه الان بدفاعات اقوى منطقا وأكثر تبريرا لحرية الفكر، ولكننا لن نستطيع الاستغناء عن تلك الدلالة العميقة الكامنة وراء كلماتـــه «انكم مخطئون اذا ظننتم انكم بقتلكم الناس ستمنعون اي ناقد مـــن كشف شروركم .. لا ، ليس ايسر الطرق وأشرفها ان تكمموا الافواه بل ان تصلحوا انفسكم ، وتقيموا الميزان بالقسط» . لقد اراد سقراط في دفاعه ان يقيم الحجة على اثبات الاهمية الاجتماعية للنقد والمناقشة ، كما اراد ان يؤكد ان للضمير الفردي حقا مطلقا في الجهر بآرائـــه . ولكني حين استعيد قصة سقراط مع الحرية الفكرية لا يتبقى فـــي

مخيلتي سوى كلماته التي تحدد ازمة هذه الحرية بأنها ازمة العلاقة بين الفرد والسلطة • فالدولة كتجسيد بيروقراطي للنظام الاجتماعي والاقتصادي السائد ، يصطدم ممثلوها السياسيون ــ الحكومة ــ بآراء الافراد التي لا تلتقي مع «الرأي الرسمي للنظام» • وسوف نلحظ في خريطة الحرية الفكرية خطا واضحا يمثل هذه الازمة في أوجها عندما يكون هذا الفرد بالذات «مفكرا» لا يملك عقلا فحسب ، بل قدرة على التعبير ايضا • فتصبح حرية الرأي هنا خطرا ــ في تقدير السلطة السياسية ــ يهدد النظام بالتقويض ، ومن ثم يهدد السلطة نفسها بصورة مباشرة • والتناقض هنا بين الفرد والسلطة ــ كما يتضح من دفاع سقراط ــ ينبثق من ان هذا الرأي او ذاك يناقش الاسس التي بني عليها النظام القائم ، كما يناقش تفاصيل البناء الاجتماعي •

والصورة الثانية التي تخطر على ذهني فور تصفحي لتاريخ حرية الفكر هي «محاكم التفتيش» التي اقامتها البابويةفي العصر الوسيط• ان هذه المحاكم الجهنمية ومذابحها البشعة تحدد ازمة حرية الفكر على وجه اخر هو ازمة العلاقة بين الفرد والمجتمع • فلا شك ان جماهير المسيحيين التي اقترفت جرائم ذلك العصر المظلم كانت على درجة كبيرة من الاخلاص والصدق وهي تؤدي ذلك الواجب المقدس في الارشاد عن الملاحدة الذين تنتظرهم نار السماء • ولكن هذا الاخلاص والصدق كان خاليا تماما من الايمان بحرية الآخرين في الاعتقاد بما يخالف قيم المجتمع ، حتى ان القديس اوغسطين وتوما الاكويني كليهما كان يبرر الاضطهاد والتعذيب ما دامت الاغلبية ترى في ذلك الطريق الى الله • ان الاغلبية الاجتماعية كانت وما تزال سيفا مسلطا على رقاب المفكرين الاحرار • ذلك ان اولئك الذين يفكرون بحرية هم قلة دائما • وبالتالي فان الاكثرية ــ تحت ستار شعارات براقة باسم المجتمع والجماهير ــ هي السوط الذي لا يبلى مهما تمزقت بواسطته جلود هذه القلة الممتازة

المفكرة .

والصورة الثالثة التي تقفز الى رأسي حالما اتذكر مأساة الحرية الفكرية هي قضية برتراند راسل امام احدى محاكم نيويورك . فلم تكن السلطة الامريكية ولا الشعب الامريكي هما السبب في تلك المهزلة ، وانما كانت ازمة الحرية الفكرية على وجهها الثالث . ازمة العلاقة بين الفرد والعقائد الشائعة . فالسلطة الامريكية ـ ممثلة في المحكمة ـ لم تتدخل الا حين تقدمت احدى السيدات بعريضة اتهام تطالب فيها بالغاء تعيين الفيلسوف البريطاني بكلية المدينة لانه ضد الدين ، كذلك فان الشعب الامريكي لم يتدخل اذا استثنينا فئات القساوسة والمشايعين لهم في التعصب . اما الضمير الامريكي الحقيقي المثل في الهيئات العلمية وكبار المفكرين فقد كان نصيرا لحرية الفكر والتعبير اذ وقف بشجاعة واصرار الى جانب الفيلسوف ضد العقائدية ربيبة الجهل والتعصب .

هذه الصور الثلاث ليست الا امثلة فحسب ترد على خاطري لتجسد ازمة حرية الفكر والتعبير والمناقشة من ثلاث زوايا : الاولى ، هي ازمة العلاقة بين الفرد والسلطة . والثانية ، هي ازمة العلاقة بين الفرد والجماهير . والثالثة ، هي ازمة العلاقة بين الفرد والعقيدة الشائعة . الصور الثلاث ـ مرة اخرى ـ هي امثلة فقط تستهوي ذاكرتي وحدي ، فهي من هذه الناحية شيء شديد الذاتية ، ولكنها تجسد فيما اعتقد نظرية حرية الرأي من الناحية الموضوعية .

ولعلنا نلاحظ منذ البداية ان الفرد هو محور ما ادعوه بنظرية حرية الرأي . ذلك ان الضمير الشخصي ـ مصدر الرأي الحر ـ هو قدس اقداس الذات الانسانية ، الذات التي تصطدم بمنتهى فرديتها مع السلطة والمجتمع والعقيدة الشائعة .

ويقول سقراط في دفاعه العظيم ، كما نقله افلاطون : «لا يحق لأي

شخص على وجه الارض ان يفرض على شخص اخر ما ينبغي ان يعتقده، او ان يحرمه من حق التفكير كما يشاء • ان الانسان يستطيع ان يعيش سعيدا دون مال ودون اسرة ، بل دون بيت ، مـــا دام ضميره مرتاحا • ولكن بما انه ليس في قدرة احد الوصول الى احكام صحيحـــة دون تمحيص دقيق لكل مشكلة ودون معرفة ما يؤيدها وما يعارضها ، فمن الضروري ان يفسح المجال امام الناس لمناقشة جميع المسائل بحرية تامة ودون تدخل من قبل السلطات» • وسوف نعثر على كلمات مشابهة عند افلاطون وأرسطو ، وحينئذ نستطيع القول بأن العصر اليوناني القديم هو العصر الذي ناقش بوضوح وجرأة ازمة العلاقة بين الفرد والسلطـة فكان بلا شك عصر حرية الفكر . بالرغم من مأساة سقراط وبعـــض الحوادث القليلة الاخرى ، وبالرغم من ان فلسفات سقراط وأفلاطون وأرسطو لم تكن تؤيد المعنى العميق للديمقراطية في النظام الاجتماعي• وهي مشكلة تطرح على اوسع نطاق قضية العلاقة بين حرية الفكر وبقية الحريات • يقول بيوري في كتابه «حرية الفكر» : «الراجـح عندي ان الدافع الى اتهام سقراط كان دافعا سياسيا فان سقراط لم تكن طريقـة تفكيره لتتفق مع الديمقراطية المطلقة الحدود او لتوافـق على ان رأي الاكثرية الجاهلة هو الرأي الصواب» • كذلـــك فنحن نتبين مـــن «جمهورية» افلاطون انه كان مؤمنا اشد الايمان بالصفوة الممتـــازة الحاكمة ، وقد خطط للحيلولة دون حرية الرأي للجماهير •

اما ازمة الفرد مع المجتمع، فانها تتجلى في مرحلةالعصور الوسطى، حيث تغلغلت المسيحية علىالصعيد العالمي وتعددت مذاهبها تعددا رهيبا• وأصبح الفرد في ازمة ضميرية حادة اذا احس بتناقض ما مع الجماهير، مع الاغلبية ، مع المجتمع ، الى بقية هذه الاسماء التي تهدد كيان الفرد في جوهره • مشكلة الفرد هنا ليست مع السلطة التي تبدو في معظـم الاحيان كما لو كانت بعيدة عن التحيز الى جانب الاكثرية • مشكلـة

الفرد ايضا ليست مع العقيدة الشائعة • وانما في اتخاذه موقفا فرديـــا شديد الخصوصية من السلطة والجماهير والعقيدة السائدة على السواء• اللا انتماء في حد ذاته هو محور الازمة بين الفرد والمجموع • ويؤكـــد روبرتسون في كتابه «موجز في تاريخ حرية الفكر» ان اضطهـــاد المسيحيين في الغالب كان مدفوعا بغضب الشعب اكثر مما هو مرغـــوب من السلطات • وكثيرا ما اعلن الاباطرة مراسيم التسامح ولكن الشعوب ما كانت تتهاون في الفتك بكل خارج على اجماعها • لذلك كانت الاهمية البالغة لدستور الثورة الفرنسية ، بأنها لم تكتف بشعار ضخم يقـــول بالحرية والاخاء والمساواة ، بل كانت حريصة كل الحرص على صياغـــة فولتير وروسو وديدرو في صورة عملية تقول : «ان نواب الشعـــب الفرنسي المجتمعين في جمعية وطنية لما رأوا ما نزل بالمجتمع الانسانـــي من المصائب والشقاء وافساد الحكومات وهي ترجع الى سبب واحد هو جهل حقوق الانسان ، او تجاهلها ، او العبث بها ، قد قرروا ان يصدروا اعلانا عاما ببيان حقوق الانسان الطبيعية المقدسة التي لا يصح ان تمتد اليها يد العبث والمساومة • وذلك ليكون هذا الاعلان راسخا فـــي اذهان بني الانسان يذكرهم على الدوام بحقوقهم وواجباتهم • ولتحترم اعمال السلطة التنفيذية المنطبقة على الاغراض التي يصبو اليها المجتمع الانساني • ولتكون مطالبة الناس بحقوقهم مؤسسة من الان علـــى مبادىء واضحة لا نزاع فيها ولا جدال • فيكون قوام هذه الحقـــوق صيانة الدستور وصيانة سعادة المجموع • لذلك تعلن الجمعية الوطنية بعناية الله العلي الاعلى الحقوق الاتية للانسان :

١ ــ يولد الناس احرارا متساوين في الحقوق ، لا تمييـــز ولا تفاضل بينهم الا فيما تقتضيه المصلحة العامة •

٢ ــ كل سلطة يصدرها الشعب وحده • ولا يحق لأي قوم او اية جماعة ان يأمروا او ينهوا الا اذا استمدوا السلطة من الشعب •

٣ ــ القانون هو مظهر الارادة العامة للامة ، ولأهل البلاد جميعا الحق في ان يشتركوا في وضعه بأنفسهم او بواسطة نوابهم ، والقانون واحد بالنسبة للجميع .

٤ ــ لا يصح اتهام انسان او حبسه او القبض عليه الا في الاحوال المبينة في القانون بشرط اتباع اجراءاته . وكل من ينفذ امرا استبداديا مخالفا للقوانين او يأمر به او يوعز بتنفيذه يستحق العقاب .

٥ ــ حرية الجهر بالآراء والافكار من حقوق الانسان المقدسة . فلكل امرىء ان يتكلم ويكتب ويطبع ، بملء الحرية بشرط الا يسيء استعمال هذه الحرية في الاحوال التي بينها القانون » .

ان الثورة الفرنسية من هذه الزاوية هي ثورة عالمية ، لانها ثورة حقوق الانسان في احدى مراحل تطوره ، في مرحلة ازمة الفرد مع المجموع . لقد اضاف الفلاسفة والمفكرون الشيء الكثير الى حقوق الانسان ، ومن هذه الاضافات نشعر انهم يعنون به الفرد في مواجهة المجموع . لهذا السبب يؤكد طوم بين ان «كل حكومة وراثية هي بطبيعتها حكومة استبدادية» ، ويدعم جيفرسون هذا القول بأن «افضل الحكومات أقلها حكما». اما ثورو فيصر على ان «افضل الحكومات هي التي لا تحكم اطلاقا» . ويبدو لنا كما لو ان هذه الكلمات تعني العلاقة بين الفرد والسلطة ، غير ان محتواها في التطبيق يقصد به العلاقة بين الفرد والمجتمع . يقول جون ستيوارت ميل في كتابه «حول الحرية» : «ليس من حق هيئة تشريعيةاو تنفيذية ان تفرض على الناس اعتناق رأي لا يرتضونه او توجب عليهم الايمان بمعتقد لا يرونه ، والحكومات الدستورية تنفذ ارادة الشعب ولا تقاوم رغباته . بل ليس من حق الشعب نفسه ان يخرس الالسنة التي تنطق بغير ما يرتضيه ، او يقصف الاقلام التي تجري بغير ما يساير اهواءه ، ولا يجوز له ان يدفع حكومته الى ارتكاب هذا الاثم اذ لا يجوز في منطق الحرية اسكات

معارض حتى ولو انتهى الى ابطال رأي اجمع الناس على صوابه» ..

ان هذا الايمان العميق بحق الفرد المطلق في حرية الرأي . هو امتداد واستمرار لهذه الفئة التي نادت بالحكم الدستوري في القرن الثامن عشر وعلى رأسها الفيلسوف الانجليزي جون لوك ، فهو من جهة — كما يقول راندال — لخص الافكار التي نشأت من مختلف اوجه النضال في القرن السابع عشر ، ووضعها في شكل نظام اصبح المسوغ الرسمي للثورة الانجليزية التي نشبت عام ١٦٨٩ . وكان لوك يقول بصراحة : «لكي نفهم القوة السياسية فهما صحيحا ونستنتجها من اصلها يجب علينا ان نتحرى الحالة الطبيعية التي يوجد عليها جميع الافراد ، وهي حالة الحرية الكاملة في تنظيم افعالهم والتصرف باشخاصهم وممتلكاتهم بما يظنون انه ملائم لهم» . لقد صاغ مونتسكيو هذا الرأي صياغة قانونية بنى عليها فيما بعد الدستور الامريكي الذي اصبح مجرد تمثال جميل كذلك القابع عند مدخل نيويورك . فالاستعمار الامريكي يهتم اشد الاهتمام بالتماثيل والمواثيق . اما ما ترمز اليه فهذا شيء اخر لا ينال اقل الاهتمام من الولايات المتحدة . ان مواثيق الحرية في هذا الدستور لم تأت هكذا جزافا : كان ثمة معارضون كثيرون ابرزهم جون آدمز الذي كان يقول ويكرر القول انه «لو رجعنا الى اية صفحة من صفحات التاريخ لوجدنا الادلة الواضحة على ان الشعب حين يترك دون زاجر او رادع يصبح ظالما مستبدا وحشيا بربريا» . والحق ان الديمقراطية الامريكية ليست نتاجا انجليزيا ، وانما نشأت في فرنسا واعتنقها في امريكا حزب جيفرسون وجاكسون الشعبي . من «العقد الاجتماعي» لروسو الذي يفرق بين الآراء العامة للشعب وارادة الاكثرية ، يستمد جيفرسون ثورته فيصيح «ان الذين يكدون على الارض هم شعب الله المختار ، وهم الذين جعل من صدورهم معاقل للفضيلة الصحيحة الكبيرة ، وهم الموقد الذي يحفظ فيه تلك النار

المقدسة مشتعلة التي لولا ذلك لانطفأت جذوتها في الارض» • ثم يقول: «ان كل جيل يجب ان يعيش تحت حكم دستور يضعه بنفسه» • ويخاطب آدمز : «اننا كلنا نحب الشعب • ولكن انت تحبه كما تحب اطفالا تخشى ان تدعهم لانفسهم دون مربيات • وأنا احبه كما احب راشدين اترك لهم حرية الحكم الذاتي» • اعود الى القول بأن دفاع جون ستيوارت ميل عن الحرية الفكرية هو امتداد عميق لهذه الآراء بشكل عام ، وهو امتداد ناضج لآراء بنتام القائمة على اساس المنفعة الاجتماعية بشكل خاص (وهي آراء تثير بشكل حاد ما اذا كانت حرية الفكر والتعبير مشروطة بالنفع الاجتماعي) • ولقد جاءت التعديلات المتوالية على الدستور الامريكي دليلا واضحا على ان كفاح جيفرسون في سبيل الديمقراطية وحرية الرأي لم يكن عبثا •

ان ازمة الفرد مع العقائد الشائعة هي في صميمها ازمته مع العقائدية • فعندما تغلق المسيحية الباب في وجه اي دين جديد تصبح العقيدة في ذاتها حائلا رهيبا دون حرية الرأي • فالبناء العقائدي سواء كان بناء دينيا او بناء فلسفيا يوصد الباب نهائيا في وجه حرية الفكر والتعبير ، ذلك ان المؤمن يعتقد بأنه حصل على الحقيقة المطلقة ويعنيه في الكثير الا" يزعجه احد في ارتياحه العميق الى هذا الايمان عند المتدين ، او الفهم عند المتفلسف • فالكتاب المقدس ــ على سبيل المثال ــ يحمل بين صفحاته وجهة نظر شاملة الى الحياة والكون والانسان • وعندما تتحول هذه الشمولية الى المستوى العقائدي يصير من العسير ان تنال وجهات نظر جديدة حقها في التعبير • انها تواجه ابنية مغلقة لم تعد تسيغ غير الهواء الفاسد • اما اذا كان التطور يدفع باكتشافات العلم والتاريخ الى وجهات النظر الجديدة فانها تلاقي عندئذ اضطهادا مريرا من جانب العقيدة الشائعة فتحرق ثمار العقول الحرة ويصلب اصحابها او يذبحون في كثير من الاحيان •

في اوائل القرن الثامن عشر عرفت انجلترا حركة عقلية بقيـــادة انطوني كولينز الذي قال : «لا شيء يخالف الصواب اكثر من الظن بأنه من الخطر ان نسمح للناس بحرية الفحص في اسس الآراء المكتسبة ، ولا شيء يخالف الصواب اكثر من الشك في حسن نوايا اولئك الذين يستعملون هذه الحرية . فالى ان يجد الناس دليلا افضل من العقل . من الواجب عليهم ان يتبعوا هذا النور الى كل مكان يقودهم اليه» . ويصل الامر بهذه الحركة الى تأسيس جمعية «سقراطية» لترويج حرية التفكير والتعبير والمناقشة ، في نفس الوقت الذي كان فيه هوبز يخاطب الناس قائلا : «انكم مفطورون على الشر . ليس في الدنيا اي مبـــدأ روحاني . لا خير غير المتعة ، ولا شر غير الألم ، ولا هدف غير المنفعة، ولا حرية الا عدم وجود ما يعوق الشهوة . بما ان مبدأ حفظ الحياة قوامه حب الذات ، ولما كان كل فرد يدافع عن حقه في الحياة ، فالحالة الطبيعية هي حالة القتال بين الناس ، اولئك الذئاب . ما دمنا لا نستطيع التوفيق بين الحرية والحياة فالافضل ان نختار الحياة» .

بين هذين النقيضين كانت العلوم تواصل زحفها وتلقي ظـــلال الشك على الكثير من العقائد الشائعة ، فلم يكن امام الكنيسة في اوربا الا قرارات الحرمان ومحاكم التفتيش والانذار بالجحيم لكل من تسول له نفسه الانتقاص من قدر الحقيقة الدينية المطلقة . حتى ان كاستيليون يصرخ يومذاك قائلا : «ان الدين ليصبح لعنة من اللعنـــات اذا كان لا يستغني عن الاضطهاد» . ونشهد دعوة الى فصل الديـــن عن الدولة ، فنقرأ في رسالة الشاعر العظيم ملتون المسماة «اريوباجيتيكا» عن حرية المطبوعات دفاعا بليغا عن حرية الصحافة يصلح للدفاع عن الحريات عامة. اكد بوضوح ان الرقابة قد تؤدي الى «تثبيط العرفان والصد عن الحق، وانها تعرقل ما يحتمل ان نكشف عنه من حكمة الدين والدنيا ونقـــص اطرافه فضلا عن اعمال مواهبنا واخماد محصولنا الحالي من المعرفة» اذ

ان المعرفة لا تتقدم الا بالتعبير عن جديد الافكار ، والحق لا يكتشف الا بحرية المناقشة ، واذا قدر لنهر الحقيقة ان يتوقف عن التدفق والجريان فانه لا يلبث ان يأسن ويتحول الى مستنقع موحل من الاستكانة والتقاليد • ان الكتب التي يجيزها الرقباء لهي جديرة ــ كما يقول بيكون ــ «بأن تكون مجرد تسجيل للمناسبات» وهي مطبوعات لا تستطيع ان تتقدم بالمعرفة خطوة واحدة • وان الامثال التي تضربها الامم ذات الرقابة الصارمة لا توحي بأن الرقابة تعين الاخلاق الفاضلة : «انظروا الى اسبانيا وايطاليا ، هل كسبت واحدة منهما مثقال حبة من خردل في الامانة والحكمة والعفة منذ اناخ التفتيش بسطوته على الكتب والافكار ؟ ان اسبانيا لتستطيع فعلا ان تجيب : اننا كسبنا ما هو اهم من ذلك كسبنا اننا اكثر من غيرنا استقامة في الدين» • ومن العجيب ان ملتون يرفع حرية الفكر فوق الحرية المدنية : «اعطني حرية المعرفة والتعبير والمناقشة الحرة حسب ما يملي الضمير فذلك اسمى عندي من اية حرية اخرى » •

ينبغي ان نشير الى ان هؤلاء العظماء الذين كرسوا حياتهم من اجل حرية الرأي ما كانوا يستطيعون ان يتجاوزوا عصورهم بشكل بعيد المدى • فبينما ينادي لوك «من السخف ان نفرض امورا لا يستسيغها الناس بقوة القانون ، وان الايمان بصحة هذا الشيء او ذاك لا دخل فيه لارادتنا» ، نراه يحدد في الوقت نفسه : «ان هؤلاء الذين لا يؤمنون بالله لا يستحقون ان يعاملوا بالتسامح فان الكافر لا يقيم وزنا لعهد او قسم ولا ميثاق ولا تلك الروابط التي يتماسك بها المجتمع الانساني • ان استبعاد الله ولو في الفكر ينقض هذه الروابط نقضا ، هذا فضلا عن ان هؤلاء الذين يقوضون بالحادهم الاديان كلها لا يمكن ان يزعموا ان لهم دينا يطالبون بمقتضاه بحق التسامح» • اي ان حرية الفكر والتعبير هنا نسبية للغاية ، كما كان الاتهام بالالحاد مثلا نسبيا للغاية ، اذ كانت

كل طائفة مسيحية تتهم بقية الطوائف بالهرطقة والزندقة والارتداد ، الى بقية تعبيرات القائمة السوداء التي تؤدي الى جحيم الاضطهاد . ان اقتراحات روسو -كما يقول بيوري- لا تخرج عن كونها «مسيحية متساهلة» . فقد كان يرى استبقاء بعض المبادىء المسيحية الجوهرية عنده وفرضها على المواطنين جميعا ، ومن يخالفها فجزاؤه النفي والابعاد. ومن تلك المبادىء الايمان بوجود الله والنعيم والجحيم في الدار الاخرى. ومن هنا كان ميرابو -في زمانه- من اكبر الدعاة الثوريين لحرية الرأي، حتى انه يحمل على دعاة التسامح حملة لا هوادة فيها : «انني ارى الحرية الدينية المطلقة التي لا تخضع لاي قيد تبلغ الى حد من القداسة تبدو لي فيه كلمة التسامح كأنها نوع من الاستبداد ، لان السلطة التي تتسامح قد يتراءى لها ان تتعصب» . وهي كلمات شبيهة بما قاله طوم بين : «ليس التسامح هو عكس التعصب ، وانما هو صياغة جديدة له، فكلاهما تحكم واستبداد ، فان احدهما يزعم لنفسه حق منع حرية الضمير ، والثاني يزعم لنفسه حق منحها للناس» . ان هذه الدعوة الى ان تكون حرية الرأي حقا مطلقا من اي قيد او شرط هي الحل الوحيد لازمة العلاقة بين الفرد والعقائدية او كما يقول الامبراطور فردريك الاكبر : «ان لكل انسان ان يصل الى العالم الاخر بطريقته الخاصة» . لقد تحدث سبينوزا حديثا مستفيضا حول هذا الحق المطلق حتى انه دعاه «بالله» او كما يقول الفيلسوف باجي : «ان قيام فكرة عظمى في وجه فكرة عظمى نظيرها امر ينشرح له قلب الله». والغريب ان المفكرين الذين وقفوا ضد حرية الفكر مثل هوبز الذي منح رئيس الدولة سلطة مستبدة مطلقة يتحكم بها في المبادىء والمعتقدات كما يتحكم في اي شيء اخر ، اقول من الغريب ان امثال هوبز يلقون من الحاكم المستبد ابشع صنوف الاضطهاد فقد اخمد صوت هوبز في عهد شارل الثاني واحرقت مؤلفاته.

لقد لجأ الكثيرون من المفكرين الاحرار الى التحايل على طغيان

كل طائفة مسيحية تتهم بقية الطوائف بالهرطقة والزندقة والارتداد ، الى بقية تعبيرات القائمة السوداء التي تؤدي الى جحيم الاضطهاد . ان اقتراحات روسو – كما يقول بيوري – لا تخرج عن كونها «مسيحية متساهلة» ، فقد كان يرى استبقاء بعض المبادىء المسيحية الجوهرية عنده وفرضها على المواطنين جميعا ، ومن يخالفها فجزاؤه النفي والابعاد. ومن تلك المبادىء الايمان بوجود الله والنعيم والجحيم في الدار الاخرى. ومن هنا كان ميرابو – في زمانه – من اكبر الدعاة الثوريين لحرية الرأي، حتى انه يحمل على دعاة التسامح حملة لا هوادة فيها : «انني ارى الحرية الدينية المطلقة التي لا تخضع لاي قيد تبلغ الى حد من القداسة تبدو لي فيه كلمة التسامح كأنها نوع من الاستبداد ، لان السلطة التي تتسامح قد يتراءى لها ان تتعصب» . وهي كلمات شبيهة بما قاله طوم بين : «ليس التسامح هو عكس التعصب ، وانما هو صياغة جديدة له، فكلاهما تحكم واستبداد ، فان احدهما يزعم لنفسه حق منع حرية الضمير ، والثاني يزعم لنفسه حق منحها للناس» . ان هذه الدعوة الى ان تكون حرية الرأي حقا مطلقا من اي قيد او شرط هي الحل الوحيد لازمة العلاقة بين الفرد والعقائدية او كما يقول الامبراطور فردريك الاكبر : «ان لكل انسان ان يصل الى العالم الاخر بطريقته الخاصة» . لقد تحدث سبينوزا حديثا مستفيضا حول هذا الحق المطلق حتى انه دعاه «بالله» او كما يقول الفيلسوف باجي : «ان قيام فكرة عظمى في وجه فكرة عظمى نظيرها امر ينشرح له قلب الله». والغريب ان المفكرين الذين وقفوا ضد حرية الفكر مثل هوبز الذي منح رئيس الدولة سلطة مستبدة مطلقة يتحكم بها في المبادىء والمعتقدات كما يتحكم في اي شيء اخر ، اقول من الغريب ان امثال هوبز يلقون من الحاكم المستبد ابشع صنوف الاضطهاد فقد اخمد صوت هوبز في عهد شارل الثاني واحرقت مؤلفاته.

لقد لجأ الكثيرون من المفكرين الاحرار الى التحايل على طغيان

هم الذين يخترعون ويكتشفون ويجددون ، ومن ثم فهم اصحاب المصلحة الاولى في حرية التفكير • لقد عانت البشرية ويلات الانصياع للسلطة والجماهير والعقائد الشائعة فقدمت من عباقرتها موكبا جليلا من الشهداء ، بينما كانت السلطة والجماهير هي التي تستفيد اولا واخيرا من الافكار التي سبق لها ان احرقت اصحابها • كثير من هذه الافكار الحرة تحولت الى قوانين وقيم واخلاقيات يعمل بها المجتمع مختارا ، بعد ان دفعت تلك القلة العبقرية الثمن غاليا • لهذا السبب اتجه بعض الفلاسفة الى تبرير حرية الفكر والتعبير بواسطة فوائدها الاجتماعية ، فيقول ميل ان الرأي اذا كان صوابا فان اضطهاده يحرم الناس فرصة رائعة يستبدلون فيها الحق بالباطل ، واذا كان خطأ فقد حرموا كذلك فرصة لا تقل اهمية عن الاولى ، هي فرصة الازدياد من التمكن في الحق والرسوخ في العلم على اثر مصادمة الحق بالباطل ومقارنة الخطأ بالصواب • «وما منح الانسان العقل الا ليستعمله فهل يحرم عليه استعماله البتة لانه قد يخطىء في استعماله ؟ ان اطلاق الحرية التامة للغير في معارضتنا ومناقضتنا هي الشرط الجوهري الذي يسوغ افتراض الصواب فيما نراه من الآراء حتى نستطيع العمل بموجبها والسير على مقتضاها • ومن غير هذا الشرط لا يستطيع الانسان ان يكون على ثقة بصحة رأيه وصواب اعتقاده» • ويستطرد ميل اننا نخالف الآلاف كما نخالف الحقيقة اذا توهمنا ان ماركوس اوريليوس لم يكن لديه ، وهو يكافح انتشار المسيحية ، كل المعاذير والحجج التي يتمسك بها اليوم انصار المسيحية لمكافحة ما يناقضها من الآراء • ان انتسابنا الى احدى العقائد تم بطريق الصدفة، فالاسباب التي جعلت انسانا ما مسيحيا في لندن كان يمكنها ان تجعله بوذيا في بكين • ومن السخف ان يتوهم المرء ان الحق لا لشيء سوى انه حق يشتمل على قوة غريزية ليست موجودة في الباطل من شأنها ان تمكن الحق من التغلب على ضروب

العقاب والتنكيل اذ الحقيقة الواقعة ان الناس ليسوا باشد تعصبا للحق منهم للباطل ، وان مقدارا كافيا من العقوبات القانونية والاجتماعية جدير بان يحول دون انتشار الحق ، كما هو جدير بان يحـول دون انتشار الباطل . والحقيقة ـيقول ميل ـ «ان الانسان لا يستطيع ان يصـير مفكرا عظيما الا اذا ايقن بان اول واجبات المفكر اتباع رائد عقله الـى اية غاية يؤدي اليها به . وان الحق ليستفيد حتى من خطأ الذي يعتمـد على فكره مع التأمل العميق وانعام النظر ، اكثر مما يستفيد من صواب الذين لا يعتقدون في الصواب الا من باب التقليد» .

ان بعض المفكرين ايضا ربطوا بين حرية الرأي وبقية الحريات ، فنرى وايتهد يقول ان التفكير في الحرية ينصرف عادة الى حرية الرأي وحرية الصحافة وحرية العبادة وغير ذلك من الحريات الفكرية ، والانتقاص من هذه الحرية تقع تبعته على المجتمع او على افراده الحاكمين « ولكننا ننسى ان الطبيعة تحد من حرية الانسان بقدر ما يفعل الانسان بالانسان . بل لعلها اشد جورا واكثر قسرا . هي تشل حريتنا بالفقر وبالجهـل وبالمرض وبعوامل التربة والمناخ . والمجتمع الحديث يحارب الطبيعـة ليتحرر من ربقتها بازالة الفقر وتنوير العقل وكبح المرض والانتصار على التربة والمناخ . وحرية الفكر اذن لا تكفي ، ولا بد معهـا من حريـة الفعل» . ومن هذه النقطة يحدد هارولد لاسكي معنى الحرية في المجتمع الاشتراكي . فيقول ان الخوف والكراهية والبغض هي الوحوش التي تفترس الحضارة . وكثير من الجماهير تميل الى التحطيـم والتدمير . وفي جو قاتم كئيب كهذا الجو المفعم بالكراهية والبغض والخـوف المشحون بالبارود المدمر ، توصد امام الحرية جميع المسالك والمداخل ، لان الحرية يستحيل عليها ان تعيش الى جانب الظلم . «وانما تنمـو الحرية وتورق شجرتها حيث يقرر البشر . ويسلم بان لهم قيمة اعظـم بكثير من الكفاح في سبيل لقمة العيش او قطعة الخبز» . وفي كتابـه

عن حرية العقل في الدولة الحديثة يؤكد ان الافكار الباطلة لا تعيش ، انها تعرقل الاكتشاف وتقلل من السعادة وتساعد اولئك الذين يستفيدون من وجودها ولكن على حساب المجتمع ككل •

ان رالف بارتون في كتابه «انسانية الانسان» يدمغ كل من يقف في وجه حرية الرأي بانه عدو للحضارة وخائن للبشرية : «انه لا يستحق روح الحرية حيث وجدت فحسب ولكن يمنع ولادتها من جديد وهو لا يقتل فقط تلك الافكار التي توصل اليها الانسان او يفتك بها وهي بعد في طفولتها كما فعل هيرودس ولكن يحرم البشرية من جميع الآراء المجهولة التي لم تولد بعد • ان العقول الميتة لا تحدثنا بشيء • وخسارة الافكار التي لم يفكر بها احد ، والاخيلة التي لم يتخيلها احد، هي خسارة لا يمكن تقديرها فالتاريخ لا يسجل الا ما يحدث ويبقى» • ويثير هذا المفكر في كتابه قضية هامة حين يصرح بانه بات يقينا ان العقل الحر ان لم يسمح له بان يعمل وفق هذه الحرية فانه قد لا يجد شيئا اكثر جاذبية واثارة له من الانضمام الى غيره من العقول بغية تدمير الحرية «نحن لا نستطيع ان نبدع الحرية الفكرية وان نحافظ عليها الا بممارستها • اذ انه لا يفي بالغرض ان نقول ان البشرية قد اجتازت عصر الاضطهاد ، فان عصاب محكمة التفتيش جزء فطري من طبيعة جميع العصور» فليست هناك جماعة عقائدية في القرن العشرين تحمل المناعة ضد التعصب •

لقد كان للعلم والفلسفة والدين دور هام في حرية الفكر والتعبير• استطاع العلم ان يوسع من هوة التناقض بين الانسان والعقائد الشائعة، وتمكن الدين من تبرير الاضطهاد ، وحاولت الفلسفة ان تصوغ نظرية لحرية الرأي • وكان لحرية الرأي نفسها دور هام في تطوير العلوم والفنون والفلسفات والاديان فليس من قبيل المصادفة ان نشاهد ذروة الحضارة الانسانية تحت شمس الديمقراطية وحرية الرأي • ان ثمن

حرية الفكر الذي دفعته شعوب العالم الحديث وهي ترتقي قمة الحضارة البشرية هو الدماء صاحبة الفضل الاول في التربية الديمقراطية العميقة الجذور • ان مشكلة الاقلية والاكثرية ، وطبيعة العلاقة بين حرية الرأي والمجتمع وبين حرية الرأي والتقدم ، بالاضافة الى الفوائد الاجتماعية لحرية الفكر ـ كل هذه لا تنفي ، بل تؤكد . ان الفرد هو محور نظرية حرية الرأي ما دام الضمير الشخصي ، مصدر الرأي الحر ، هو قدس اقداس الذات الانسانية • فالاكثرية قد تنجح في تعطيل ما يؤدي اليه رأي الاقلية ولكن لهذه الاقلية حقها المطلق في التعبير عن هذا الرأي ، وربما تصطدم مصلحة المجتمع العليا اذا طبق رأي فردي لاحد المفكرين ، ولكن هذا لا يسوغ له ان يكبت هذا الرأي • كذلك فان ما تحرزه حرية الفكر والتعبير من نجاحات في مجال التقدم الاجتماعي ليس شرطا لاباحتها ، لان الايمان بها ينبغي ان يصدر عن وعي عميق بقيمة الفرد ودوره ومعنى الضمير وجوهره • هذا الايمان وحده هو الذي يعصم حرية الفكر من ان تقوم على اساس المنفعة الاجتماعية وحدها • هذا الايمان وحده هو الذي يحل ازمة التناقض بين الفرد والسلطة وبين الفرد والمجتمع وبين الفرد والعقائدية •

ـ ٢ ـ

لا ريب ان حرية الرأي كانت مشكلة اساسية على طول التاريخ العربي ، فاذا تصدينا هنا لهذه القضية ابان العصر الحديث فحسب فان ذلك لا يعني تجاهلا لتاريخها القديم والغائر في ضميرنا الحاضر ، وانما جاء اختيارنا لهذه الفترة نتيجة عاملين • اولهما انها مرحلة النهضة الفكرية القريبة الى وجداننا ومراحل النهضات الفكرية هي التي تحدد بشكل حاسم موقف هذا المجتمع او تلك الحضارة من ضمير الامة : هل هو الزجر والعنف والكبت ، ام هو السماحة والحرية والاختيار • والعامل

الثاني الذي لا يقل اهمية عن سابقه . ان المنطقة العربية في تاريخها الحديث عانت ويلات الاحتلال الغربي في مختلف اطواره الامبريالية والوانه الانجليزية والفرنسية . ولقد خلق الاستعمار الاوربي لبلادنا موقفا معينا من حرية الفكر والتعبير . ذلك ان بقاءه في المنطقة كان يعتمد على الترويج لايديولوجيته الخاصة التي تتناقض في جوهرها مع مصلحة الشعب . ولما كانت السلطة في معظم الاحوال في ايدي المستعمرين فقد ظل موقف الدولة من حرية الرأي هو موقف هذه السلطة .

وكثيرا ما تفاعل هذان العنصران . اي ان النهضة الفكرية العربية الحديثة لاقت العنف والاذلال من جانب بعض الفئات العربية التي تستند اساسا على نظم موغلة في التخلف والعداء لجوهر كل نهضة وتقدم . ومن الطبيعي ان يلتقي موقف هذه الفئات مع موقف الاستعمار من حرية الفكر . لان هدفهما النهائي مشترك : وهو الرغبة المستميتة في البقاء الابدي . الا ان هذا الموقف الموحد لا يعني انعدام التناقضات بين الرجعية المحلية والاستعمار الاجنبي ، بل ان هذه التناقضات بعينها كانت احدى الثغرات التي ينفذ منها كفاح المناضلين من اجل الحرية . وعلى الطرف الاخر كانت ثمة تناقضات في صفوف الشعب ، كثيرا ما كانت تستغل من جانب الرجعية والاستعمار في اغتيال حريات الشعب الديمقراطية .

كانت مصر مشعلا مضيئا للمنطقة العربية كلها بشأن «الحرية الفكرية» عندما اعلن الاحتكاك الغربي العربي في مصر بوادر عصر النهضة في بلادنا. ذلك ان واردات الغرب من الفكر الثوري كانت نقطة الانطلاق في هذه النهضة . ولا تنبع ثورية هذا الفكر من كونه فتوحات في العلم والاقتصاد والاجتماع والتاريخ ، بقدر ما تنبع هذه الثورية من «الاطار المنهجي» الذي كان يجمع هذه العلوم جميعها في بوتقة

واحدة تنصهر فيها لتخرج الينا بعدئذ «وجهة نظر شاملة» في امور الطبيعة والمجتمع على السواء ، اي لتخرج الينا «فلسفة» . اجل ، كانت الركيزة الاساسية للانطلاقة الفكرية في فجر النهضة العربية الحديثة ركيزة فلسفية تجمع الاشتات والمتناقضات في وحدة دينامية تخلق الرؤية الجديدة للانسان والعالم . وبالرغم من اننا لم نستورد في البداية احداث منجزات الحضارة الاوروبية في مجال الفكر بل اعتمدنا على منجزات القرن التاسع عشر ، الا ان التفاوت بين المستوى الحضاري للغرب والمستوى العربي، جعل من المنجزات الفكرية الاوربية في القرن الماضي دعامة كبرى لنهضتنا منذ بداية القرن العشرين وقبل ذلك بقليل . هذه النقطة شديدة الاهمية للتأكيد على التفرقة بين نوعية النهضة الاوربية التي اعلنت ميلادها بالعودة الى التراث اليوناني الروماني، وبين نوعية النهضة العربية التي اعلنت ميلادها بالاحتكاك مع التراث الغربي . النهضة الاوروبية تعود الى الاغريق والرومان بلا عقد او مركبات نقص ، لان حضارتها جزءلا ينفصل عن التراث الاوربي . والنهضة العربية تلتفت الى الغرب في احرج لحظات تطورها : فهي في مرحلة تمزق وبتر من ناحية (ومن هنا ينتفي عامل الاستمرار) ، ومن ناحية اخرى فهي في مرحلة تبعية خطيرة للحضارة الغربية على الوجهين الاقتصادي والسياسي (ومن هنا يخصب المناخ الذي يولد العقد ومركبات النقص) .

ولم تكن شرارة الفكر الثوري في الغرب قاصرة على توصيل وهجها وحرارتها الى قطاع واحد محدد من المثقفين العرب في مصر ، بل تلقاها اكثر من قطاع ، وبذلك تولد اكثر من موقف . ونحن نستبعد في هذا الحديث مواقف الذين ساندوا الرجعية المحلية او الاستعمار الاجنبي في محاولة ازهاق روح النهضة باختيارهم الواعي او غير الواعي لمنهج «بقاء الحال على ما هو عليه» . ذلك المنهج الذي يضمن الراحة والخمول والطمأنينة للعقول الكسلى ، ويمنح الشعور بالدعة والاستقرار

لاصحاب المصالح التي يهددها الفكر الجديد .

وبالرغم من ان المؤثرات الاجنبية في الفكر العربي الحديث تستند الى تلك البذور التي جلبها رفاعه الطهطاوي واحمد فارس الشدياق وغيرهما . الا ان نباتات هذه البذور لم تعرف النمو والازدهار الا خلال المعارك العنيفة التي حدثت فيما بعد بين رواد الحرية والتقدم من جهة . ودعاة الجمود والاستقرار من جهة اخرى . غير ان رواد الحرية والتقدم انفسهم لم يكونوا صفا واحدا . وانما تعددت صفوفهم تبعا لظروفهم التاريخية وتكوينهم النفسي وبيئاتهم الطبقية .

ولعل نظرية التطور . دون بقية نظريات العلم الاوربي . كانت الوقود الرئيسي الذي الهبت نيرانه معارك عدة بين المتطرفين والمعتدلين جميعا . فقد تخصص شبلي شميل في نقل الداروينية عن المصادر المؤمنة بالفلسفة المادية . لهذا لم يكن تخصصه في شرح هذه النظرية بالذات بريئا من اهداف بعيدة ترمي الى وضع اقدس المقدسات الدينية بين قوسين او وسط علامة استفهام كبرى . بل ان هذا الهدف البعيد ـ بدوره ـ لم يكن خاليا من دعوة اجتماعية لم تتكشف في كتابات شميل الا قليلا . ذلك ان الفكرة الاشتراكية لم تتضح على يديه وضوحا كافيا لان يعد صاحبها اول رواد هذه الدعوة في تاريخنا الفكري . وانما تكاد اهمية شبلي شميل تنحصر في محاربة الغيبيات حربا بلا هوادة مما اثار بينه وبين جمال الدين الافغاني سجالا حادا تجاوز نظرية التطور الى معاني الله والطبيعة والانسان . ولا شك ان الافغاني ومحمد عبده من بعده كانا من دعائم الحرية الفكرية في الشرق العربي ، ومن ناحية اخرى كانا يقومان في واقع الامر بدور على جانب عظيم من التقدم . فالصراحة القاسية التي اتصفت بها كتابات شميل باعدت بينه وبين الجمهور العربي في مصر . اما الافغاني ومحمد عبده فقد دأبا على القول بان الدين يرحب بالعلم ولا يعاديه ، مما اثار حفيظة الحكام عليهما معا .

ولقد ادى هذا المنهج دورا ثوريا في تسرب الافكار التقدمية نوعا الى عقول القطاعات العريضة من الجماهير • الا ان الخلاف الذي نشب بين شميل والافغاني من ناحية ، وبين فرح انطون (الذي ترجم كتاب رينان عن المسيح) ومحمد عبده من ناحية اخرى ، ادى — من حيث لا يدري المتناقشون — الى حركة سوداء من التعصب دفعت بفرح انطون ان يفر منها الى الخارج • كما دفعت باسماعيل مظهر —فيما بعد— لان يكتب قائلا : «لماذا حمل دكتور شميل على الاديان ؟ حمل عليها متابعة لرأيه المادي ، بل جريا وراء غاية محدودة» ، وراح يشرح هذه الغايـــة فيما يشبه الاستعداء •

وكما تسببت نظرية التطور في معركة النهضـــة الفكرية الحديثة ، ساهمت بعض مناهج الفلسفة — كالمنهج الديكارتي — في تطوير هـــذه المعركة ، كما نلاحظ فيما حدث الدكتور طه حسين وكتابه في « الشعـــر الجاهلي» • لقد انتقلت المعركة من الصحافة الى رجل الشارع الــــى البرلمان ، لا لأن طه حسين انكر قيمة احدى المقدسات الدينية ، وانمـــا لتتبعه قضية ادبية سابقة على الاسلام بمنهج يتخذ من الشك محورا فكريا له • فاذا تصدى علي عبد الرازق لاحدى هذه القيم في كتابه «الاسلام واصول الحكم» لينكر الخلافة ويدعو الى الديمقراطية السياسية ، كان عقابه الطرد من الازهر وزمرة علمائه • اما اذا وقف عباس محمود العقاد في مجلس الشيوخ ليرفع صوته الشجاع قائلا ان من تسول له نفســـه الاعتداء على الدستور يتحطم رأسه ولو كان اكبر رأس في الدولة ، حينئذ يساق الرجل الى السجن فلا تحميه حصانة برلمانية ولا مكانـــــة صحفية •

ولست اريد المضي في سرد جميع المواقف التي وقفها الفكر العربي في مصر ، سواء عن طريق الصحافة او الكتاب او البرلمان • وانما اود ان اسجل ثلاث علامات رئيسية في هذا الطريق الطويل لحريـــة الرأي

والفكر العربي الحديث • ولست ازعم ان هذه العلامات الثلاث وحدها هي التي تمثل موقفنا الفكري من حرية الفكر ، ولكن اقول ان هـذه العلامات قد تكونت عبر تاريخ طويل يشبه التخصص في الدفاع عـن حرية الرأي ، بحيث ان مقالا كهذا يسيـل الى الايجاز لن يستطيع ان يتجاهلها •

العلامة الاولى نلمحها في جيل الرواد ، فنرى سلامه موسى ابرز ابناء هذا الجيل تخصصا في الدفاع عن حرية الفكر والتعبير • اي ان طه حسين والعقاد وهيكل وغيرهم من ابناء الثورة الوطنية الديمقراطية كانت لهم آراء واضحة وجريئة في الدفاع عن حرية التفكير • ولكن عزلة هذه الآراء الليبرالية عن اي مضمون اجتماعي تقدمي كانت عاملا حاسما في هجران اصحابها لها • ونحن نلاحظ هذه السمة الواضحة في كتاب «الحكم المطلق» للعقاد ، وهو يتضمن هجوما شديدا على النازيـة ويتخذ موقفا غير متردد الى جانب الديمقراطية • كذلك الامر مع طـه حسين في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» ، فهو يتضمن هجوما شديدا على الرجعية الاقطاعية ويتخذ موقفا غير متردد الى جانب الديمقراطية• ولما كان العقاد وطه حسين كلاهما يصدران في هذا الموقف الديمقراطي عن طبيعة انتمائهما الى الثورة البرجوازية الناشئة ، فانه من الطبيعي ان تكون الديمقراطية عندهما هي ذلك المزيج المعقد من الولاء للفكرة الوطنية والقومية في نضالها من اجل «الحرية» السياسية ، بالاضافة الى الولاء للفكرة الليبرالية التي يقودها الغرب آنذاك ضد النازية والفاشية • لهذا يحدث التنازل والتراجع والتهادن من جانب معظم ابناء ذلك الجيـل الرائد لارتباطهم العفوي بالتنازل والتهادن والتراجع من جانب ثورتهم وطبقتهم •

اما سلامه موسى فقد توفرت له ظروف اخرى دفعته لان يكون اكثر تقدما من ابناء جيله جميعا ، وان يظل رائدا لحرية الرأي حتـى

النهاية . نشأ سلامه موسى في بيئة مسيحية محافظة ، ثم حدث التصادم الذهني الاول في حياته عندما وقعت تحت يده اعداد مجلة «المقتطف» فقرأ لشبلي شميل ويعقوب صروف ، ثم عرف طريقه الى احمد لطفي السيد . ووقع التناقض الخطير بين معتقداته المسيحية وبين نظرية داروين، هذا التناقض الذي تولدت عنه بعدئذ تناقضات عديدة هائلة شملت قلبه وعقله جميعا . عرف انه ينتمي الى اقلية دينية ، وعرف انه ينتمي الى بيئة حضارية متخلفة ، وعرف انه ينتمي الى عقيدة اجتماعية رجعية . وعرف شيئا اخطر من ذلك كله : هو ان التعصب والتخلف والرجعية ثالوث قوي يتربع على عرش السلطة في مصر ، وله وجهان : الاول عربي من مصر ، والاخر اوربي من بريطانيا . اي ان الرجعية المحلية والاستعمار الاجنبي هما وجهان لعملة واحدة لا بد من تغييرها بالثورة على النظم التي ترتكز عليها ، ولا سبيل امام هذه الثورة الا عن طريق الدستور والبرلمان والصحافة الحرة .

وهذه هي الكلمات التي تتردد في مؤلفاته الاولى مثل « مقدمة السوبرمان» عام ١٩١٠ و«الاشتراكية» عام ١٩١٢ . وفي عام ١٩١٤ اسس اول جريدة اسبوعية دعاها «المستقبل» ، فلم يكد يصدر منها ستة عشر عددا حتى سحبت رخصتها وتوقفت . وفي عام ١٩٢٠ اسس الحزب الاشتراكي الاول في العالم العربي وما لبث ان طاردته الحكومة واغلقت ابوابه . ذلك ان حرية الرأي عند سلامه موسى لم تنفصل عن الدعوة الاجتماعية الى الاشتراكية ، بل ان مفهوم حرية الفكر عنده نبع اصلا من الفلسفة المادية . وفي هذا الصدد يقول في كتابه « اليوم والغد» : «.. فتقدم العلوم الكيمائية والطبيعية ، هذا التقدم الرائع ، انما يعزى الى انبساط علماء هذه العلوم في الحرية وانطلاقهم في بحبوحتها . وهم لم يكونوا في ذلك احرارا تمام الحرية ، فقد ورثوا عبئا من النظريات لم يتخلصوا منها الا بالجهد . بل هم لم يتخلصوا

منها الى الان تماما • ولكن علماء العلوم المادية مع ذلك اكثر العلماء حرية فكر ونزاهة رأي» • ثم يكتب عام ١٩٢٧ كتابا كاملا عن «حرية الفكر وابطالها في التاريخ» . متتبعا المواقف الرائدة لحرية الانسان في التعبير عن نفسه عبر التاريخ . الى ان قال : «وليس من ينكر ان للحرية الفكرية مضار . ولكن ليس شيء في العالم تجنى منه فائدة دون ان يكون له ضرر • وضررها هذا لا يمنع اناس من الانتفاع بها •• وانما استقر المفكرون على ضرورة الحرية الفكرية وعلى ضرورة التسامح في ما يحدث منها من الاضرار . لانه ثبت ان هناك آراء منع الناس من القول بها كانت صحيحة . وكان المانعون انفسهم هم المخطئون» •

ولقد مرت عشرون سنة بعد ذلك التاريخ ترعرعت خلالها بعض الحركات الرجعية كجماعة الاخوان المسلمين وحزب مصر الفتاة . واشتد التحالف بين عملاء الاستعمار والعرش في السطو على حريات الشعب • وحينئذ كتب سلامه موسى في نهاية كتابه العظيم «تربية سلامه موسى» عام ١٩٤٧ : «••• وكذلك ارجو ان يكون لي كفاح صحفي للدفاع عن الديمقراطية في مصر • وظني اني لن ارى انتصارا للديمقراطية في السنين العشر القادمة • لان الرجعية والاستبداد في استقرار واستحكام . والديمقراطية عزلاء من كل سلاح ••• ولكن هذه الحال يجب ان تدعونا جميعا الى الدعاية الديمقراطية بل الى الالحاح في هذه الدعاية . والا عم الظلام مصر باكثر مما كان يعمها قبل سبعين سنة • ولا اظن اني مسرف هنا في التشاؤم فان في مصر الان قوات كبرى تتأهب وتتكاتف لتحطيم الانظمة الديمقراطية ومكافحة الاتجاهات الديمقراطية في مصر • وهذه الحال يجب ان تزيدنا حماسة وغيرة لمكافحة الاستبداد والرجعية» • وكانت مشاركة سلامه موسى في هذا الكفاح مشاركة فعالة وايجابية الى ابعد حد • وما زال الكتيب الذي اصدره عام ١٩٤٥ تحت عنوان «حرية العقل في مصر» يعدّ وثيقة تاريخية دامغة لما شهدته بلادنا حينذاك

من مأساة الحرية • افتتح منشوره الثوري قائلا : «كلنا نعاني في الوقت الحاضر في مصر ازمة التعصب الرجعي في شؤون السياسة والاجتماع والاقتصاد • وهذا التعصب يلقى تأييدا من هيئات مصرية واجنبية تجد ان مصالحها الاقتصادية تقتضي بقاءه بل تشجيعه • وهو يتخذ اشكالا ووسائل مختلفة تبدأ بتأليف الكتب التي تدعو الى الرجعة التاريخية ، وايجاد المجلات والجرائد التي تحاول استرداد الامس وتأليف الجمعيات المجاهرة بالرجعية التاريخية . وتنتهي بالدعوة الى الفاشية المقنعة ، كالطعن في الحكم البرلماني او في الحزبية او القول بحاجتنا الى المستبد المصلح او نحو هذا من التفكير الاجرامي • وحكومتنا لا تعارض هذه النزعات المعارضة الجدية الواجبة ، بل احيانا لا تعارضها بتاتا • ويجري هذا في حين تضطهد الارواح الحرة ودعاة النور الذين يدعون الى المذاهب العصرية كالديمقراطية او الاشتراكية او البشرية العالمية ، فلا يجاز لهم انشاء الصحف او تأليف الاحزاب» • ويمضي بعد هذه الافتتاحية داعيا الى الغاء الرقابة وغلق ادارة المطبوعات ، مؤكدا ان قداسة العقل البشري لا ينبغي ان ترفع فوقها اية قداسة اخرى • ثم يخاطب ضميرنا في الصفحة الاخيرة من الكتاب قائلا : «ايها القارىء ادع دعوة الحرية : حرية الكاتب وحرية القارىء وحرية الناشر وحرية البائع وحرية الشعب المصري في الآراء العصرية والمعيشة العصرية • وارسل الان خطابا واحدا الى النواب او الشيوخ في البرلمان ، او اكثر من واحد ، واطلب فيه الغاء قانون المطبوعات ، او ارسل اليهم هذا الكتيب » •

بهذا المنهج الثوري الجامع بين الفكرة الديمقراطية والفكرة الاجتماعية ، ظل سلامه موسى مخلصا وشهيدا لحرية الرأي • حتى اذا فارق عالمنا جاءتنا كلماته الحبيسة في كتابه «مقالات ممنوعة» ليذكرنا بقول احد الكتاب الفرنسيين ان كل سلطة تفسد ، والسلطة المطلقة تفسد

افسادا مطلقا ، الى ان قال : «والسلطة المطلقة هي الاستبداد • وقد يكون الاستبداد سياسيا او دينيا او ثقافيا • فالمستبد السياسي يتولى الحكم بلا برلمان او هو يسكر فيزيف الانتخابات البرلمانية كي يجد الكثرة الخاضعة التي تعينه على الاستبداد • وقد رأينا في السنين الثلاثين الاخيرة امثلة قاسية فاضحة لهذا المستبد الذي أخر تطورنا . وعكس نهضتنا . وعطل مشاريعنا الاصلاحية • والمستبد الديني يصر على ان غيبياته يجب ان تكون المذهب الوحيد الذي يعم الدنيا . وان من يخالفه في العقائد الخاصة بها يجب ان يعاقب مع ان عشر دقائق تقضيها معه في مناقشتها تدل على انه لا يفهمها • والمستبد الثقافي يتجسس على ما نقرأه من كتب ، وما نفكر فيه من آراء ، فيحاول ان يسنعنا من القراءة والتفكير ، لانه مستبد ويجب ان نفكر مثله فقط • وكل هؤلاء المستبدين يحدثون فسادا في الامة ، ويسنعون تطورها ، ويجبرونها على ان تجمد كما جمدوا • وهم طاعون الامة وعلة انحطاطها • وهم الاغراء القوي الذي يجذب الاستعمار ويرسخ اقدامه ويؤيده • ومن حق كل امة ان تنهض بالثورة على هذا الاستبداد . اي على السلطة المطلقة التي تحدث فسادا مطلقا» •

يقدم لنا الجيل التالي لجيل سلامه موسى واحدا من كبار الدعاة لحرية الفكر في بلادنا . هو خالد محمد خالد ، ولقد كان كتابه «من هنا نبدأ» بمثابة البداية التي اعلنت اتجاهه الديمقراطي الى الان • فبالرغم من ان الكتاب لم يزد عن كونه تصويرا عاما لبؤس بعض الفئات الاجتماعية ، الا ان موقف الازهر والدولة منه تحول به عن هذه القضية الاساسية الى قضية حرية الرأي • ذلك ان هيئة كبار العلماء بادرت ففصلت خالد من زمرتها ، كما فعلت مع علي عبد الرازق • وتصدى له احد اعضائها وهو الشيخ محمد الغزالي في كتاب عنوانه «من هنا نعلم» كان استعداء صريحا اكثر منه مناقشة علمية ، تماما كما حدث للدكتور

طه حسين فقد تصدت له اكثر من سبع مؤلفات في الرد عليه ، ولكنها لم تكلف نفسها قط واجبات الامانة والرد الموضوعي . حتى تراجع الدكتور طه وحوّل «في الشعر الجاهلي» الى «في الادب الجاهلي» حاذفا منه ما احدث التصادم . اما خالد محمد خالد فلم يتراجع الى الان ، لا عن افكاره الاجتماعية «فهو لا يملك منها شيئا جديدا يحدث الصدمة» ، ولا عن اتجاهه الليبرالي في الدفاع عن الحرية والديمقراطية. ولعل كتابه الذي صدر تحت عنوان «الديمقراطية ابدا» عام ١٩٥٣ هو اول نداء مباشر الى ثورة يوليو. كما كان كتابه «في البدء كانت الكلمة» الذي صدر عام ١٩٦١ هو النداء الثاني، كما كان كتابه الذي صدر حديثا تحت عنوان «ازمة الحرية في عالمنا» هو النداء الثالث. معنى ذلك انه يتعين علينا ان نعترف بان سمة خطيرة توفرت في محمد خالد هي الشجاعة، لا بمعناها الاخلاقي وانما كعنصر لا يقبل التجزئة من عناصر الداعية او المفكر . وخالد محمد خالد ليس مفكرا بالمعنى العلمي الدقيق لهذه الكلمة . وانما هو احد الدعاة الذين تنجبهم الامة في لحظات تعسرها لاعلان ازمتها وتجسيدها فحسب . لهذا السبب تجيء كتبه اقرب الى الشعارات والنداءات والصرخات منها الى التحليلات العلمية . وهو في ذلك يتميز بصدق البصيرة والحدس وقوة الايمان . وتمده ثقافته الدينية وعقله المتحرر بما كان عليه محمد عبده من قدرة على المزج بين الدين والعلم لمصلحة التقدم ، لا على حساب الحقيقة العلمية كما يصنع بعض الرجعيين . ولكن محمد عبده كان مفكرا تتسم كتاباته باجتهاد خاص ورأي مستقل في فهم القضايا المطروحة للبحث ومحاولة الوصول فيها الى حلول . اما خالد محمد خالد فيتوقف عند العموميات التي لا تتطلب منه سوى حرارة الاقناع الوجداني لكي ينقل ايمانه الى قلوب الاخرين ووجداناتهم . هكذا يصارحنا في مقدمة «الديمقراطية ابدا» : «كنت اصنف خواطري في كتاب اخر عندما هتف بي هاتف من ذات نفسي : ان

ذكر قومك بالديمقراطية ، وجدد ايمانهم بها» . ويصدّر الكتاب بالحكمة القائلة ان افضل علاج لاخطاء الديمقراطية هو المزيد من الديمقراطية ، ثم يأخذ في استعراض مكاسب الديمقراطية وخسائرها في العالم على نحو يلهج بالايمان العميق .

ولا يقل كتابه الاخر «في البدء كانت الكلمة» عن سابقه امعانا في اطلاق الشعارات . حتى ليتحول الكتاب في النهاية الى قصيدة للحرية كأنها صلاة ، فيقول «ليس عمل الكاتب تبرير الواقع ، بل تفسيره . والدعوة الى تغييره اذا كان يتطلب التغيير . والكاتب القويم ، مكتشف ورائد . ومن اجل هذا يتحتم عليه ان يتحرر من كافة القيود التي تعتاق حركة عقله الحر . وولاؤه اولا يجب ان يكون للحقيقة ، مهتديا اليها في ضوء القيم الانسانية وحدها . وعليه الا يقيد تفكيره باعتبارات السياسة او العرف حتى لا يضائل هذا التقييد من نفوذه في البحث عن الحق . ان الكاتب يرتبط باعتبارات السياسة والقانون والعرف. بوصفه مواطنا. بيد انه يتخطى كل هذا ويجاوزه ويتفوق عليه بوصفه مفكرا» . ثم يقول : «ولو استطاع الكاتب في حياته كلها ان يترك لنا عشرة من قرائه اكتسبوا بتأثيره عادة البحث الحر ، والشجاعة في ابداء الرأي فان هذا الكاتب يكون بطلا قوميا» ، و«الكاتب امين على آلاف العقول التي تصله بها الكلمة . آلاف العقول ستقرأ له اليوم وغدا . وبعد غد . مدى العصور والاجيال . ومن ثم يجب عليه الا يخط بيمينه الا ما يقتنع بصدقه وصوابه ، في غير ملق لسلطة الدولة او لسلطان الناس» .

ولقد حقق خالد محمد خالد صورة مثالية للكاتب الذي يجعل من حياته مؤلفه الاول ، فلم ينفصل سلوكه لحظة واحدة عما يؤمن به ، حتى اذا وقف وحيدا في الميدان .

وهذا لا يعني ان خالد محمد خالد على صواب في موقفه من معنى الديمقراطية ، ولكنه يعني انه من اكثر كتابنا صدقا مع النفس ولعله

اكثرهم حرصا على ان يكون شجاعا في التعبير عن هذه النفس • ان خالد يستمد مفهومه في الحرية من ذلك المدلول الذي قال به مفكرو الغرب عند بزوغ الثورة البرجوازية فيها وهو مفهوم مثالي مطلق بعيد عن ارض الواقع الصلبة بما تنضمنه من ظروف اجتماعية وتاريخية ربما تناقضت مع هذا المفهوم المطلق للحرية اذا كان الهدف هو تحقيق السعادة لاغلبية الشعب •

ولا شك ان الكتاب الاخير «ازمة الحرية في عالمنا» يتضمن تطورا حقيقيا في منهج خالد محمد خالد في الدفاع عن حرية الرأي • فقد ناقش مفهوم الحرية في المجتمع الرأسمالي ، ثم ناقش مفهومها في المجتمع الاشتراكي • وعندما تلقى مجموعة معينة من النتائج حدد مفهوم الازمة التي تعانيها الحرية في كلا المجتمعين ثم اوضح موقف بلادنا من هذه الازمة • الجديد في هذا المنهج هو البناء التعبيري فحسب فهو لم يلجأ الى الخطب والهتافات الحماسية ، وانما لجأ الى اسلوب «المناقشة» فأكد ان الرأسمالية اغتالت المضمون الديمقراطي للمجتمع الحر جريا وراء المصالح الاقتصادية لحفنة قليلة من الافراد الاحتكاريين ، واكد ايضا ان الدولة الاشتراكية اغتالت المضمون الديمقراطي للمجتمع الحر جريا وراء مفاهيم لم تتطور عن الحرية في مدلولها الطبقي الذي يمجد الدكتاتورية ما دامت للبروليتاريا • اما بالنسبة للوطن العربي في مصر فقدم مقترحات عملية تلتقي مع جوهر الميثاق الذي اقره المؤتمر الوطني للقوى الشعبية • في ذلك كله كان منهج خالد متقدما الى حد كبير من زاوية «التعبير» عن ازمة الحرية ، اما من زاوية التفكير فيها فانه ما يزال رابضا بين جدران ذلك الوهم المثالي عن حرية مطلقة لكافة الطبقات ومختلف الافراد • من هنا جاء نقده للرأسمالية على اساس انها تسرق حريات الطبقات الشعبية لمصلحة الفئات البرجوازية كما جاء نقده للاشتراكية على اساس انها تجعل من حرية الطبقة العاملة او ديمقراطية

الشعب العامل حرية للشعب كله وديمقراطية لجميع البشر • كذلك جاء تفسيره للميثاق قريبا من روحه بعيدا عن نصوصه ، فيقول ان «الظروف التي تسكن المجتمع الاشتراكي من اقامة حكومة صالحة وبرلمان صالح ودستور صالح ، تستطيع ان تسكن ايضا من قيام احزاب صالحة» • ثم يطالب بالمعارضة البرلمانية في مجلس الامة القادم ، ويؤكد على مبـــدأ فصل السلطات حتى تتحول الصحافة الى «سلطة رابعة» حقيقية •

لا يفصل خالد حرية التعبير عن حرية الحركة في كل ما كتب ، فهو يطالب بحرية الصحافة وحرية التظاهر وحرية الاضراب وحرية تكويـن الاحزاب في وقت واحد • اما الجيل التالي لهذا الداعية الكبير فقد برز منه كاتب سوداني مقيم بالقاهرة ، هو محيي الدين محمـــد ، جاءت كتاباته منذ عام ١٩٥٩ الى الان الحاحا متصلا على قضية الحرية الفكرية دون ان يتطرق الى حرية الحركة التي تعني الفئات الاجتماعية الاخرى من غير المثقفين • ولو اننا تصفحنا اعداد مجلة «الآداب» اللبنانية خلال الخمس او الست سنوات الاخيرة، فسوف تصادفنا كلمة «ازمة» مرارا ومن اقلام كثيرة ، ولكنها حين تصبح المدار الذي يكتب به محيي الديـــن محمد ، فان الامر يتخذ وضعا مختلفا • فلقد عاش هذا الشاب سنوات الثورة المصرية الاخيرة منذ عام ١٩٥٢ وهو يرقب آثارها المباشرة التـــي تنعكس على ضمائر المفكرين كمقياس امين ــ هكذا نفترض ! ــ لضمير الشعب • وقد احس محيي الدين محمد منذ البداية بان تراكمات السنين التي عاشتها مصر في غياب الحرية سوف تلقي ظلالها على اسلوب الثورة الجديدة : «كان الشعب وحيدا ضد هذه القدرات العظيمة التي تعمل كي يظل الاقطاع والنظام الفاسد والاحتلال آلهة ابدية للشعب ، فـــي حين ان سببا عظيم الخطر كان يشكل بصورة باطنية داعيا عظيما الـــى الجمود والى السكون • فمنذ ٢٥٠٠ سنة لم يحكم القطر مصري صميم مطلقا ، بل كانت السحنات الاجنبية هي التي تتوالى وتضطجع فـــوق

كراسي المملكة ، وكان الشعب يحس بهم كأنهم فعلا آلهة ابدية لا يمكن تغييرها فما عاشوا وما عاش اجدادهم ولا آباؤهم في ظل ظروف اكثر مصرية ابدا • كل هذه الاسباب التي تؤلف ما يمكن تسميته انعدام الثقة في الذات وبالتالي في اية حركة ثورية او تقدمية كانت تهصر زيت هذه الحيوات الشابة وتمتصه وتلفظه قشا يابسا لا حياة فيه • ومنذ ثورة الجيش على الملك والنظام الفاسد . لم يعن الشباب بالاشتراك الفعلي المسؤول في مباشرة ما كان يظنه باقيا في يد الملك والاحتلال الى الابد • كان يخشى مغبة المطالبة باستعمال حقه وارادته . في حين كانت الثورة مشغولة عن اشراكه . بتنظيف ما اسمته الروتين الداخلي لنظام الحكم القديم • واخذت السنوات تمر ، وظل الشباب يتراجع ــ لان الوضع لم يكن نظيفا كفاية في عرف الثورة كي تعطيه حريته ــ اخذ الشباب يتراجع خطوة خطوة الى الوراء بتأثير آلاف الاطنان من الشكوك والمصائب الثقافية والمجتمعية والاسرية التي عاناها في حياته جميعا» •

ان هذه المعاني جميعها التي جاءت في مقال محيي الدين محمد عام ١٩٦٠ تحت عنوان «هموم الشباب» هي بعينها التي تتردد في مقالاته الاخرى «مشكلة حرية الفكر» و«ازمة الاديب العربي المعاصر» وتعليقاته حول موضوع «ازمة المثقفين» الذي اثير على صفحات جريدة «الاهرام» منذ اكثر من عامين • وترجع اهمية دفاعات محيي الدين محمد عن حرية الفكر انه يكاد يكون اللسان الوحيد المعبر عن ازمة الجيل الجديد من المفكرين الشباب الذين تفتحت عقولهم ووجداناتهم في نفس المرحلة الثورية الجديدة، بحيث تصبح هذه المرحلة الثورية شيئا اكثر خصوصية وخطورة بالنسبة لهم منها للاجيال الاخرى • فالاجيال الاخرى تملك حق المقارنة بين النظام الجديد والانظمة السابقة على اساس مكين من المعايشة ، كما ان تمثل الاجيال الاخرى للمعنى الليبرالي وكفاحها المستميت عنه طوال نصف قرن ، يعطيها العذر او المبرر في التمسك به

على انه الحل اليتيم لكافة مشكلاتنا النابعة من مسألة الديمقراطية. واعود الى محيي الدين محمد فأقول ان كتاباته الجريئة حول هذه القضية كانت عاملا فعالا في تشجيع الكثيرين من ابناء جيله على التعبير فضلا عن التفكير الحر . ذلك ان رأي محيي الدين محمد لا يقتصر على حرية الفكر كمسألة مستقلة عن بقية القضايا ، بل انه يتخذ منها «اداة وحيدة» في تفسير كافة مظاهر تخلفنا . اي ان اغتيال الحرية عنده هو في الوقت نفسه اغتيال لمختلف مظاهر التقدم الانساني. وكما يحدث لمذاهب الفكر الفلسفي التي تجعل من احد العوامل الصانعة للتقدم عاملا وحيدا في خلق هذا التقدم ــ كما يحدث لهذه المذاهب من تضخم ومبالغة وردود افعال ــ فان القول بان «حرية الفكر» وحدها هي المحور الوحيد للتقدم الانساني ، لا يفسر لنا الكثير من مظاهر هذا التقدم .

غير ان الحاح الفكر العربي الحديث في مصر وغيرها من البلاد العربية على قضية حرية الرأي يكشف بجلاء عن عاملين اساسيين اسهما في تجسيد هذه القضية هما : التقاليد غير الديمقراطية في اسلوب الحكم ، والتخلف الحضاري الشديد الذي منيت به المنطقة منذ وقت غير قصير . ومن ناحية اخرى كشفت مناقشات هذه القضية انه لا يمكن الفصل بين المستوى الفكري المحض والمستوى الاجتماعي للازمة. فالقول بحرية مطلقة تعلو فوق الطبقات هو انحياز مطلق للجانب الفكري من الحضارة . وتجاهل مطلق للجانب الاجتماعي . وهو رد فعل لاتصالنا بالغرب في فجر النهضة ما يزال يحمل في طياته امارات العقد ومركبات النقص. كما ان تفسير ازماتنا جميعها بافتقادنا الى حرية الرأي هو رد فعل اخر للسنوات العشر الاخيرة التي تجتاز فيها بلادنا تجربة وطنية واجتماعية فريدة تطرح قضايا الحرية والديمقراطية على مستوى جديد تماما . واعتقد ان الجانب الايجابي في دعوة الحرية «المطلقة» هو ما يتصل بحرية الفكر والتعبير ، اي انني اقف بوضوح الى جانب اطلاق

الحرية للمستوى الفكري المحض من حضارتنا الراهنة • اما فيما يتصل بحرية الحركة على الصعيد الاجتماعي فانني حينئذ اقف بوضوح الى جانب المفهوم الطبقي للحرية ، اي ان تقتصر حرية الحركة على الجماهير الشعبية المسحوقة حتى نحمي مجتمعنا الديمقراطي ككل من اغتيال اصحاب الامتيازات الطبقية القدامى لكافة مكتسباتنا الوطنية • ولا يفوتني التأكيد على ان المفهوم الطبقي للحرية هو في جوهره مفهوم مرحلي . اي انه تكتيك يقصد به الانتقال بالمجتمع من مرحلة متخلفة حضاريا الى مرحلة متقدمة حضاريا ، فاذا نحن احرزنا التقدم الحضاري فقد استطعنا ان نحطم احد العاملين الاساسيين في غياب الحرية : لذا لا يعود باقيا سوى ترسيخ التقاليد الديمقراطية في مجتمعنا •

مِنَ الحقيقة اللبنانية
الى الحقيقة الحضارية

وحدة الكفاح في حياة الشعوب ، هي الخلية المتولدة ابدا . المتجددة دائما في جسم التاريخ • والنضال الوطني في بلادنا العربية . هو العنصر الانساني الحي . الذي يربط بين شعوبنا برباط واحد هو : وحــــدة المصير • واذا اخذنا في تقليب صفحات حياتنا لعثرنا على حقيقة هامة ، فالسطور الغالبة على كيان وجداننا القومي في مصر ، هي نفس السطور الواضحة على كيان المواطن العربي في لبنان ، وهي نفس السطور البارزة على جبين الانسان في العراق • وحين تتشابه الخطوط العريضة فــي الحياة العربية . لا تبقى هناك فرصة لعلامات التعجب او الدهشة ، امام السمات المشتركة المطابقة بين شعب وآخر •

ففي الوقت الذي كانت فيه مصر تكافح الطغيان التركي الجاثــم على قلوبنا . كانت معالم هذا الكفاح تنعكس ــ في وضوح ــ علــى صفحة الفكر المصري • ومن ثم يبرز لنا لطفي السيد في دعوته « مصر المصريين» وتتسع رقعة الدعوة الى القومية الجديدة ــ ان جاز التعبيرــ واتحد عنصرا الشعب بعد ان فرقت بينهم الوسيلة الاستعمارية التقليدية، المتبلورة في الشعار القديم «فرق تسد» والتأم الكيان الوطني المصري، واصبح قوة لها خطرها في مواجهة عوادي الزمن •

ويخطىء الذين يرجعون الدعوات الشعوبية الانفصالية ، الى جذر بعيد مثل هذه الدعوة المصرية التي نادى بها لطفي السيد، ومن ايده وتبعه من المفكرين المصريين . فالواقع ان هذه الدعوة كانت نبتا طبيعيا في ارض تاريخنا . ذلك انها لم تستهدف ، في نشأتها وتطورها ، الا تأكيد الوحدة الوطنية ، بأن تكون بلدنا لنا وليست للاتراك او الانجليز . من هنا لا يتسع المجال امام المغرضين في تدليلهم العاجز على ان هذه الحركة الوطنية — في وضعها التاريخي — تعادي الحركة الوطنية ، والصحيح انها كانت جذرا اصيلا ، لكل التئام عربي . وما القومية العربية الا امتداد اكثر ازدهارا لكافة الدعوات الوطنية المحلية ، وهي تحبو من مهدها الى آفاق انسانية اكثر رحابة وعمقا .

— ١ —

في ذلك الوقت البعيد ، الذي كانت فيه مصر تغلي بحركتها الوطنية ، كان لبنان الشقيق العربي يئن من وطأة النير نفسه : الدولة العثمانية . فالسلطان عبد الحميد يعطل الدستور عام ١٨٧٧ ، والمؤامرات تحاك خلف جدران القصور ، والجو مشبع بروائح الدم ، والفئات الوطنية المناضلة ، تكافح هذا الظلام . والفجر لا يلوح من كثافة السحب وقتامة الغيوم ورغم ذلك ينبت الكفاح ويورق، بل ويزهر . فبين جدران الكلية العثمانية في بيروت تتجمع دموع لبنان وتتجمد ، وتتحول الى بلورات من الحقد والنار ، تنطلق في صدور المحتلين والغزاة . وتلد الحركة اللبنانية ابناءها الذين يعملون على تكتيل الجهود وتوحيد الشمل . وكان عمر فاخوري احد هؤلاء الابناء . وليس من شك ان وليد الثورة ، يتميز عن وليد الهدوء والظل الوارف . ولو احسسنا بدماء تغلي في شرايين نسجت من خلايا متمردة ، ولمسنا الدماء الباردة الجارية في عروق مستريحة لعرفنا الى اي مدى يختلف الثوار عن بقية

البشر • والمرحلة التاريخية التي انجبت «عمر» ، هي الام الشرعية لهذا المفكر الثائر • فحين اعلنت الحرب العالمية الاولى . واخـذت السلطات التركية تلقي بالشباب العربي في اتون المعركة، التحق عمر فاخوري بكلية الصيدلة ليهرب من معركة ليست له • وانما اصدر كتابه الاول «كيف ينهض العرب» • وكان الكتاب تعبيرا حيا صادقا عن الازمة القائمة بين الضمير العربي في لبنان ونيران الميدان الملتهب •

وخلال السنوات الاربع التي امضاها في باريس عام ١٩٢٤ . كان قد تسلح بالوعي الثوري المؤكد بالتدليل العلمي • وربما كانت مبادىء الافكار الاشتراكية قد تسربت الى عقله اثناء زيارته للكاتب الفرنسـي مارسيل كاشان • ولم تتضح ملامح عمر الفكرية الا برفقة ملامحـه السياسية • وقد بدت هذه وتلك في وحدة متكاملة ، منذ ان اختـير عضوا بالمجمع العلمي في دمشق عام ١٩٢٧ وكان هذا التاريـخ بداية موضوعية لكفاح عمر في ميداني الادب والسياسـة ، وان ظل هو لا يفصل بينهما منذ اعتبرهما ميدانا واحدا لاي فنان يحس انه انسان اولا• والسياسة التي يعنيها . ليست تلك التي تتخـذ منفذا الى الوجاهـة والارتزاق . وانما هي علم موضوعي يبحث في شؤون الكون والحياة• ثم اصدر كتابه «الباب المرصود» عام ١٩٣٨ وهو مجموعة فصول كتبها خلال عشر سنوات . كانت بمثابة المقدمة من سفر كبير • ونقرأ في هذه المقدمة الميول الباكرة التي راودت عمر في سني عمره الاولى . فاذا هو ثائر على «الصنعة» في الادب العربي لانه رأى ان الاديب العربي لـم يعن ــ في ذلك الحين ــ الا بالتركيب الانشائي دون المعنى الانساني • ومن ثم يدعو الشاعر ان ينزل الى السوق ، ليشتري حاجة عيشه وحاجة ادبه معا • ويرى انه على الرغم من اصرار الادباء الكلاسيين على اللفظة المبهرجة والاسلوب الموشى الا انه يفتقد في الشعر مثلا وحدة المبنـى والمعنى داخل اطار فني متكامل • ثم هو يأخذ على ادب جيله ذاك ، انه

يسحو فضائل الجاهلية العربية . وما في تلك الفضائل من درر لمجرد الوهم بان اظهار محاسن الاسلام يقتضي ذلك ، وهو — في الواقع — لا يقتضيه • ويعقد فصلا عن المرأة في الادب العربي ، ويفسر لنا كيف ان المرأة محجوبة عن ادبنا بقدر ما هي محجوبة عن مجتمعنا • وفي فصل «كنوز الفقراء» نرى عمر يمعن نظرا حاذقا نافذا الى الامثال والاقاصيص والاساطير الشعبية . فاذا هو يرجع برأي قد يبدو غريبا جديدا في ذلك العهد ، وهو ان «خلق عالم على هامش عالمنا هذا ، او تصور وجود غير هذا الوجود المادي ، ليس وقفا على وحي الانبياء وخيال الشعراء • فان للعامة في هذا الخلق والابداع اليد الطولى ، بل لعل الانبياء والشعراء يستقون من هذه الينابيع التي تفيض في كل عصر ومصر ، ولا ينضب ماؤها ابدا الآداب العامية» •

وحين يكتب عمر فاخوري «الفصول الاربعة» عام ١٩٤٠، نلحظ ان الخطوط الرئيسية في كتابه السابق لم تتغير . وانما تعمقت وازدادت اتساعا • فهو يؤكد ضرورة ارتباط الادب في كل امة ، وفي كل زمن ، بتراث ماضيه ، وضرورة استمداد الاديب عناصر فنه من الكون والحياة• ويوضح هذا الارتباط بانه لا يكفي الاديب الاحاطة باخبار الماضي ورواية الشعر القديم وحفظ الامثال والاخذ باطراف الفنون ، بل لا بد له كذلك من «الخبرة الشخصية بالحياة والناس» و«الاتصال الحقيقي الحي بالطبيعة والوجود» و«مشاهدة الاديب اختباراته لما حوله ولما في نفسه» •

وفي البحث الرابع من هذا الكتاب يرى ان جمال الفن في التزامه امرا واحدا ، هو التجديد في الخلق والابداع ، مهما يكن غرضه ومهما يكن موضوعه • ويلتفت هنا طويلا الى آراء العرب القدامى في الفن فيجلوها لنا ، واذا هي — على تعبيره — آراء موجودة في ازياء جديدة عصرية عند الغربيين • ولا شك ان مغالاة عمر في هذا الرأي هي تتيجة

الحماس المفرط لقضيته الوطنية • وينظر في حديث اخر الى ابحر الشعر العربي ، ويرى انه من الجائز استحداث بحر جديـــد ووزن جديد ، كالبحر او الوزن الذي استحدثه بشر فارس • ويستشهد ــ في هــذا المجال ــ بكلمات هامة لابن خلدون • وعمر ، بهذا الرأي ، انما يجاري حركة التجديد القائمة الان في تفاعيل الشعر العربي ، ولكنه يسخـــر ــ في النهاية ــ من دعاوى المدرسة الحديثـــة ، وتطاولها على الادب القديم• ومن خلال ذلك يشير الى كون النبوغ امر لا قديم فيه او جديد، لانه ظاهرة انسانية تتجاوز اعتبارات الزمان والمكان •

وحين تبلغ الحرب العالمية الثانية عنفوانها ، يقدم لنا عمر كتابـــه «لا هوادة» عام ١٩٤٢ ونحظى بالتطبيق الواقعي لنظرة الفنان الـــى الحياة • وفي التطبيق دائما يصرح الانسان بما كان يلمح به • وعمـــر فاخوري ــاذنــ يعلنها حربا «لا هوادة» فيها على دعاة الفن الانعزالي، فيقول «انه لا غنى للفرد ، مهما تفرد ، عن المجتمع باية حال ، او بعبارة ابسط ، لا غنى لكاتب عن قارىء» • ويضع عمر اصابعه على سر التفرقة العنصرية ، التـــي اشاعها الاستعمار بين الشرق والغرب ، فيؤكـــد «ان الارض منذ استدارت ، ثم جاء جاليليو ، فضربها برجلـــه ودارت اصبح شرقها وغربها لفظين لا طائل تحتهما» ويضيف انه «يظهر ان الغرب بحاجة ابدا الى مسألة شرقية يستغلها او يلهو بها ، فقد حسبنا زمنا ان هذه المسألة ستنتهي متى قضى الرجل المريض نحبه، او تماثل الى العافية، فاذا هي اطول عمرا من اي رجل مريض ، او صحيـــح ، فسميت اسماء جديدة ما انزل الله بها من سلطان ، ثم افتن الغرب وتطرف ، فعـــرف مسألة شرقية من نوع خاص» (ص ١٢٠) • وعندما تتبلور هذه النظرية الغربية في التفوق العنصري ممثلة في النازية والفاشية ، يصيح «اديب في السوق» ــ عام ١٩٤٤ ــ بان الامة هي «جماعة ثابتة من الناس مؤلفة تاريخيا ، ذات لغة مشتركة ، وتكوين روحي مشترك ، يجد عباراته في

الثقافة المشتركة» (ص ٩٩) ، واذا كل سمة من هذه السمات الواردة في التعريف ، لا تكفي اذا اخذت على حدة ، بل «يكفي ان تنعدم سمة واحدة منها ، كي تنقطع الامة عن كونها امة » وما يسترعي انتباهه في التعريف ، ويزيده تقديرا عنده «ان لا اشارة فيه ، ادنى اشارة ، الى تلك السمة العلمية الكاذبة المسماة عند النازي بوحدة الدم او العرق ، جاعلين منها اساس بناء الامة ، فقد اثبت العلم بطلان هذه النظرية العرقية ، المدعية للعلم كذبا وخديعة وجرا لمغنم» •

ويحول عمر كلماته الى عمل ، فينضم الى «عصبة مكافحة النازية والفاشية في لبنان» وهي ــ كما يصفها ــ «طائفة من المثقفين ، يؤمنون بالثقافة على اختلاف انواعها ، كما يفهمها الغرب ، وكما يفهمها المجتمع العربي في عصوره الزاهية ، ويؤمنون بضرورة تلك الثقافة، ولا يعرفون شيئا اوجب منها لهم ولبني قومهم ، ويريدون ان يتكاثر عدد المثقفين الى ابعد حد ممكن • وهم قد فتحت ابصارهم على ذلك المشهد : مشهد تقدم الجماهير حتى تسد الافق ، افق الحياة العامة • لكن ليس بشيء من الذعر ، بل بكثير من الابتهاج ، لكي يساعدوا على هذا التقدم، وهم يرون ، ان بلادهم ، ومن عليها ، متصلة بالكون والحياة ، فهي جزء من كل ، ولن تكون بمعزل عن الحركة العظمى التي تدفع الامم الى احتذاء اساليب جديدة في الفكر ، وصيغ مستحدثة في الحياة» • وهو لذلك يعتبر الثورة الفرنسية ثورة العالم اجمع • ويؤكد هذه النظرة في كتابه «الحقيقة اللبنانية» فيذكر انه بعد قرن ونصف شهد فرنسا تخوض ثورة جديدة ، ولكنها معكوسة • ثورة ضد الشعب الفرنسي ، تريد ان ترجع به القهقرى • فالرجعية حيثما كانت تلغ من كل اناء ، فلا تدع فرصة الا اغتنمتها ، حتى ان الرجعية الفرنسية قد استغلت هذه المرة ، فرصة هتلر القائل «ليست الديمقراطية سوى اكذوبة «وجوبلز الصارخ» ان عام ١٧٨٩ سيلغى من التاريخ» •

و « الحقيقة اللبنانية » هي نقطة الانطلاق عند عمر فاخوري • والفصول القليلة التي تحدث فيها عن لبنان هي دستور الكفاح في المنطقة العربية كلها • فقد ارتفع عمر في هذا الدستور بالوعي الثوري عند الشعوب العربية الى درجة عالية • ان عمر ــ الفنان الانسان ــ يسمع مواطنا يؤرخ لصديقه واقعة شخصية حدثت بينهما بانها كانت «بعد الاستقلال» • ويلتقط فاخوري هذه الكلمات ليحلل مدى ما يعتمل في اعماق هذا الشعب من ثورة ، لم تجعل من الاستقلال رمزا سلبيا لحريته ، وانما صنعت تجاوبا حيا بين الحدث الوطني الرائع ، وبين قلوب هذا الشعب الذي يؤرخ باستقلال بلاده شؤون حياته اليومية • ذلك لان ابناء لبنان ساهموا في الاستقلال مساهمة ذات وزن اشتركوا فيه اشتراكا فعليا وكانوا مادته الحية • ولذلك يرجو عمر ان لا تبعد الشقة بين العهد الاستقلالي والشعب اللبناني . ان لا تنقطع الصلة بينهما ، ان يستمر هذا الشعب على رجائه في ان يكون هذا العهد له حقا وصدقا ، وليس لافراد منه او فئات • بل ان هذا الاستقلال لا يعني المواطن اللبناني وحده ، وانما يعني ــ في الكثير لا القليل ــ المواطن المصري والسوري والعراقي • ويذهب عمر فاخوري في رؤيته الانسانية لاحداث العالم حدا بعيدا ، فيقول ان هذه الحرب العالمية كانت حربنا نحن ، كما ان السلم العالمي سيكون سلمنا نحن ايضا • تلك «حقيقة لبنانية» لا يصح ان نغفلها او تتغافل عنها ، فما من شيء في العالم لا يعنينا ، سواء رضينا او لم نرض ، علمنا او لم نعلم (ص ١٠٢) • وينتهي عمر من اجلاء هذه الحقيقة الى ان الروح اللبناني الجديد هو ارادة اللبنانيين جميعا ، على اختلاف طوائفهم واجناسهم ، ان يعيشوا معا ابناء شعب واحد سعيد • ثم هو يرجو ــ بعد هذا ــ ان يتجلى هذا الروح كل ساعة ، وكل مناسبة ، في جهود اللبنانيين المتوافرة، المتضافرة المتناصرة، لحفظ كيانهم الوطني ، وانماء مرافقه وتعزيز كرامته «ان هذا الروح اللبناني المشترك،

لفي رأس مصالحنا المشتركة» (ص ١٧٢) •

هذا هو اللقاء الرابع بين خطين بارزين ، عند نقطة واحدة في التاريخ العربي ، فالحقيقة المصرية تلتقي مع الحقيقة اللبنانية ، والاثنان يندمجان معا في حقيقة عربية واحدة • وهذا هو عمر فاخوري ، يمثل الرؤية الانسانية عند فنان ولد في لبنان ، وتعلم في باريس ولكنه عاش في العالم • اما الرؤية الفنية عند عمر، فتتمثل اولا في نظرته الثورية الى قيمة الاديب المعاصر : هل هو الشاعر الذي يحدث الزهرة في ديوان كامل؟ ام هو الفيلسوف الذي يناجي الليمونة في مجلد ضخم؟ ان الزهرة لم تشغل ادب عمر الا بمقدار ما شغلته الارض التي تنبت فيها هذه الزهرة ، والليمونة لم تراود ذهن عمر بمقدار ما راوده الزارع الذي زرعها ، والفلاح الذي يعنى بها او العامل الذي يكدح في انتاجها • هل الاديب صاحب رسالة يسكن من اجلها في السماء ؟ يجيب عمر : «حبذا لو ان هؤلاء الرسل يقلون من التبجح برسالتهم اقل كثيرا ، ويكثرون من اداء وظائفهم اكثر قليلا» •

وهذا القول ، هو الفرق بين واقعية الادب في مدرسة عمر ، وبين افلاطونيته او عذريته عند اكثر الادباء • هذا يعطي المستعذب والنافع ، واولئك يعطون مرارة الدواء على انها هي التي تقضي على العلة وتشفي الداء ، فلا يلبث مريضه ان يكفر بالطب والاطباء •

وفي كتابه «لا هوادة» (ص ١٨) يروي لنا قصة معلم سأله احد تلاميذه : يا معلمي ما هي غايتك في الحياة ؟ فأجاب : غايتي في الحياة ؟ آكل وانام ، ولكن هذا سؤال لا يسأل •

وقد رمز عمر بهذا المعلم . الى بعض الادباء المنفصلين عن الحياة، ينسجون الاحلام ، ويغضون النظر عن كل شيء ، حتى عن الحرب الدائرة في ذلك الوقت ، لا غاية لهم في الحياة ، ولا رأي لهم في المعركة كالمعلم النعسان • ولقد شاء عمر ان يزيد الامر ايضاحا ، وقربا

من الاذهان ، فعجب ان يختصم الناس في الرأي بالعنب الزحلي والعنب البحمدوني مثلا ، ولا يرون حقا للادباء ان يختصموا في الرأي بالديمقراطيات والديكتاتوريات في العالم • على حين ان هذه مسألة الدنيا كلها ، وتلك مسألة زحليين وبحمدونيين ليس اكثر • بهذه البساطة الرائعة حدد عمر القضية ، وضعها في نصابها من الواقع الصحيح . وذلك كان اسلوبا من الفكر اقام عليه ادبه ، وحدد به مدرسته الفكرية ، وأدى رسالته الوطنية • وما ابلغ كلماته في دلالتها الانسانية حين يقول «ليس حسبنا ان نعيش كما نعيش • ينبغي ان نفكر كيف يصح ان نعيش» •

والرؤية الفنية عند عمر . تتمثل ثانيا ، في نظرته الثورية للادب . فهو «مثل سائر الفنون الجميلة ، ظاهرة اجتماعية اصلا ، ووظيفة اجتماعية فعلا» • وينعى ـ تبعا لذلك ـ على الاديب العربي انه اذا خرج الى السوق، فهو يمضي في حاجاته المعاشية وقلما يذهب في حاجة ادبه• وهذا حق ، فكل اديب في العالم ، لن يستطيع ـ ولو اراد ـ ان ينعزل عن المجتمع الذي يعيشه ، ذلك لانه انسان قبل ان يكون اديبا ، يحيا مشكلات هذا المجتمع ، وتصيبه همومه ، وادبه اذن . هو عصارة التكوين الاجتماعي لحياته الانسانية • والاديب الجاد . هو الذي لا يترك نفسه في المجتمع بلا «بوصلة» تعين له اتجاها صحيحا يرتضيه عقله وتغذيه روحه ، ويتنفسه بكيانه ووجدانه • وقد عين عمر فاخوري لنفسه هذا الاتجاه قبل ان يبدأ المسير • عين هذا الاتجاه حين رفع صوته جهيرا صافيا يقول : «ولما كان الالمان النازيون ، يعتقدون في انفسهم افضلية على سائر البشر ، كأفضلية الذئب على النعجة . او كأفضلية الطاهية على الارنب، فلا بدع ان كان لهم بازاء سائر الامم تلك الحقوق، وعلى سائر الامم ما يقابلها من واجبات • ان جماعات هذا شأنها تؤمن بأفضليتها الجنسية على شعوب الارض ، وتعزز هذه الافضلية بما تزعم من رسالة الهية ، لا يمكن ان تسلم بمبدأ من مبادىء الحق والخير

والجمال ، ان تكون مرتبطة بعهد او ذمة او ميثاق • ومن الخطأ الفاحش ان يكتفى بالاحتجاج على ذهنية اثيمة مؤذية كهـذه • كما انه مـن العبث استنكار العمل الوحشي الذي يأتيه الذئب نحو الخروف • حسبنا ان نعرف تلك الذهنية حق معرفتها ، وان يتوسل العالم المتمدن بما في ميسوره لدفع غائلتها، لا ان نعيش في جو من التفاؤل والطمأنينة الخادعة•

وأوضح عمر فاخوري اتجاهه عندما تكاتف الاستعمار والرجعيـة على بث الفرقة بين ابناء الوطن الواحد ، وقيل له يوما ان «حكمـاء» البلد يرون ان التعصب بين المسيحيين والمسلمين يتخذ مكانه في الدم فأجاب عمر فاخوري ، وسجل جوابه في ضمير التاريخ : « ان هؤلاء ، يصح ان تستغني عنهم البشرية او يعهد اليهم بعمل اخر» •

— ٢ —

هناك نفر من المفكرين الذين يمكن ان ندعوهم بالمفكرين الشهداء، وهم اولئك الذين ينفقون اعمارهم في التنوير والتبشير ، ولا يتركون في الاغلب الاعم تراثا باقيا من الادب المكتوب ، وانما يتركون ما هـو اهم ، اجيالا تلو اجيال تحمل شعلة القيم التي اضاؤوا لنا بها الطريق • ومن امثلة هؤلاء المفكرين الشهداء في ادبنا العربي : سلامه موسـى وعمر فاخوري وجورج حنا ، الرائد التقدمي الكبير الذي فقدنـاه مؤخـرا •

وقد بدأ جورج حنا حياته وانتهى بها طبيبا جنبا الى جنب مـع حرفة القلم التي كرسها طيلة العمر من اجل الحرية والتقدم والسلام • وعلى النقيض من غالبية الادباء والكتاب الذين يتركون تراثهم من الكلمة المكتوبة ، يبدأ المفكرون الشهداء كجورج حنا حياتهم الفكرية من ارض الواقع الخام لا من الكتب • هكذا كانت المعركة الوطنية في لبنـان والحصول على الاستقلال عام ١٩٤٣ هي المهاد الطبيعي لمجموعة القيـم

التي اعتنقها جورج حنا في غمرة النضال ، واسهم في ترسيخها وتدعيمها على مدى الايام • وعندما كان طبيبا في الجيش ورأى بعينيه وسمع بأذنيه كيف يكون عذاب الانسان ، آلت هذه المجموعة من القيم الى التبلور والازدهار •

في المقدمة من هذه القيم . تأتي قضية الحرية التي اشعلت نيرانها في الوجدان اللبناني القبضة الحديدية المزدوجة من السلطنة العثمانية والاستعمار الفرنسي • ومن ثم برزت فكرة الحرية كمحور نضالي في حياة جورج حنا ، بمعنى تحرير الارض من سيطرة الغازي والاجنبي ، ثم تطورت هذه الفكرة مع الزمن . بعد الاستقلال . حيث قدمت له التجربة الواقعية معنى جديدا للحرية ، فور زوال الهيمنة التركية واندحار الاحتلال الفرنسي •• فقد ظهرت . في الافق الفئات الوطنية التي استفادت فيما مضى من الاوضاع القديمة ، وقد فهمت من الاستقلال معناه الذي يخدم مصالحها الاقتصادية ويعبر عن اتجاهاتها السياسية ويسحق في نفس الوقت مصلحة الغالبية المطحونة من الشعب اللبناني • حينئذ ربط جورج حنا بين الحرية كتحرير للارض والحرية كتحرير للانسان . واصبح التقدم الاجتماعي هو المحور النضالي الثاني في حياته الفكرية •• فاذا كان الاستقلال هو التعبير السياسي عن الحرية ، فان التقدم هو التعبير الاجتماعي عنها • غير ان اوضاعا كثيرة معقدة ومتشابكة تخص المجتمع اللبناني في طبيعته وتطوره ، قد حالت دون ان يأخذ لبنان طريقه الى التقدم الاجتماعي بالمعنى الذي اراده جورج حنا • وكانت الطائفية في الداخل والعلاقات الدولية في الخارج ضمن عوامل عديدة قادت جورج حنا الى المحور النضالي الثالث في حياته الفكرية وهو السلام •

ولان جورج حنا بدأ هذه الحياة من ارض الواقع والتجربة لا من بين دفتي الكتب ، فان الحرية والتقدم والسلام ـ هذه المحاور النضالية

الثلاث ــ قد عبرت عن نفسها اصدق تعبير في التنظيمات الجماهيرية للشعب اللبناني ، كالمؤتمر الوطني ، ولجنة التضامن الاسيوي الافريقي، وانصار السلام ، ورابطة الكتاب العرب ، ومجلة «الثقافة الوطنية» و«الطريق» ، وغيرها من المنابر الديمقراطية • ولأن جورج حنا بدأ هذه الحياة من الواقع الحي المباشر فقد جاءت لغته وموضوعاته هي لغة هذا الواقع وموضوعاته : اللغة البعيدة عن زخارف المعاجم والقريبة من الادراك المتوسط ، والموضوعات التي تشغل بال الرجل العادي وترتفع به الى مستوى جديد من الوعي بمشكلاته اليومية وتصل بينها وبين مشكلات المجتمع والانسانية كلها برباط سحري لا يرى• وتكتسب حياة جورج حنا المناضلة معنى الاستشهاد حين يتجاوز العصر نهجه في التفكير وادواته في التعبير • ولا يبقى منه للاجيال القادمة سوى النموذج البشري ، ومجموعة القيم التي ارساها في ظل ابشع الظروف ، واصبحت اليوم كالماء والهواء •• حتى لا تكاد الاجيال الجديدة تذكر شيئا عن الصعاب الكبيرة والمعاناة الهائلة التي عاناها امثال جورج حنا لدرجة الاستشهاد •

**

لم تكن لغة جورج حنا باللغة الدقيقة حين كتب عن «الديمقراطية التائهة» في الغرب ، فهو يقول ان ضياء الشمس عند شروقها تجذب الغربيين «أكثر مما يجذبهم غسق الليل عند غروبها • فكان اندفاعهم نحو الشرق ، اكثر حماسا من اندفاعهم نحو الغرب» (١) فهذه العبارة اقرب ما تكون الى التهويمات الشعرية المحلقة اكثر منها تحديدا لوضع

---

(١) الحارثيات ــ ص ٢٨٢

الديمقراطية في الغرب وموقف الغربيين عامة من الحرية • ولكن هذا الحساس الشعري سرعان ما يدخل في منطقة البرود العلمي الجاف عندما يأخذ جورج حنا في تشريح ما يسمى بالعالم الحر ، هذا الذي تحتكر الحرية فيه صفوة مختارة من كبار الرأسماليين . فهم يحتكرون مع الصناعة والمال ، الحرية ايضا •• وفي المقابل يحرمون غيرهم بالضرورة من حريتهم ، سواء كان هذا الغير داخل الحدود او خارجها • يقول جورج حنا : «ان هذا العالم الحر ينظر بعين الرضى الى شعوب في مملكته محرومة من كل حرية ، تصلت عليها حكوماتها (الحرة) سيف النقمة اذا ما طالبتها هذه الشعوب بان تعطيها ولو تكرما شيئا من الحرية •• اذ ذاك يهرع العالم الحر الى مساعدة هذه الحكومات على شعوبها • فالعالم الحر لا يرى ايما بأس ان يكون في مملكته حكام دكتاتوريون ، يحملون سيف النقمة على شعبهم ويحرمونه من ابسط حقوقه الوطنية والانسانية •• وينكلون به اذا شكا •• ويحلون دمه اذا عصى •• ويجرونه الى مجازر يصنع تصميمها سيد العالم الحر ، حامي هؤلاء الدكتاتوريين ومساعدهم الاكبر في طغيانهم» •

وهكذا ينهج جورج حنا في تحليله لظاهر «الحرية» بالعالم الغربي نهجا تراكميا • ان جاز التعبير . يبدأ من المثل البسيط الى الاقل بساطة الى النموذج المركب ، فالاكثر تركيبا •• حتى يصل بنا في النهاية الى ان معنى الحرية في اي زمان ومكان ينبثق من صميم التكوين الطبقي للمجتمع فليست صدفة اذن ان يقاسي الزنوج اهوالا شدادا في «مركز» العالم الحر ، ذلك ان العنصرية الامريكية ــ شأنها في ذلك شأن كل عنصرية اخرى عرفها التاريخ كالنازية الالمانية والفاشية الايطالية ــ هي وليدة التركيب الاجتماعي للولايات المتحدة الامريكية • وليست صدفة كذلك ان تلتهب الحركة المكارثية بلهيبها المستعر في مركز العالم «الحر» لان التعصب الفكري الامريكي شأنه في ذلك شأن كل تعصب اخر عرفه

التاريخ هو وليد التفاعل الطبيعي بين البناء الفوقي والبناء التحتي للولايات المتحدة الامريكية • وعلى هذا النحو يصل جورج حنا بقارئه الى نتائج علمية محققة وقوانين ضابطة لحركة المجتمع الانساني . وان سلك احيانا في الشرح والتحليل سلوكا تبسيطيا بلغ اقصى مداه في كتاب «ضجة في صف الفلسفة» •• وهو التبسيط الذي يتغاضى عن الكثير من الاصول العلمية والقواعد المقررة منهجيا • غير انه لا سبيل الى انكار الدور الايجابي والفعال الذي اسهمت به هذه الكتابات المبسطة ــ والتبسيطية معا ــ في تنوير اوسع رقعة جماهيرية باهم المحاور الفكرية التي تدور حولها ازمة عصرنا • هذه الجماهير التي ينجح جورج حنا في مخاطبتها نجاحا باهرا يتفق احيانا مع نجاحه في دقة التعبير حين يقول : لا حرية مطلقة مع وجود شيء اسمه القانون • فلماذا يعتبر القانون الذي يقيد الحريات او بعضها في الاشتراكية العلمية كفرا بالحرية •• ويعتبر القانون الذي يقيد الحريات او بعضها في الرأسمالية صونا للحرية ؟ وحرية من تقيد الرأسمالية ؟ وحرية من تقيد الاشتراكية العلمية ؟ هذا هو السؤال الذي يطلب الجواب عليه • وأي قيد من قيود الحرية اخف •• أهو الذي يقيد حرية استثمار الانسان للانسان وحرية افقار وتجويع انسان من قبل انسان اخر •• ام هو القيد الذي يقيد حرية العمل وحرية الحصول على اسباب الحياة؟ واية حريةاكثر انسانية•• اهي الحرية المعطاة لمن يتحكم باسباب الحياة . ام هي الحرية المعطاة لمن يطالب باسباب الحياة ؟ » (١) •

ولا ينفصل دفاع جورج حنا عن الحرية ــ بصورتها النظرية والعالمية ــ عن موقفه من الحرية بصورتها التطبيقية والوطنية • ولقد كان حديثه في الاذاعة اللبنانية بمناسبة عيد جلاء الجيوش الفرنسية عن

---

(١) المصدر السابق ــ ص ٢٩٦ .

لبنان خير تعميق وتطوير لآرائه في حرية الوطن والمواطن • لم يكن يعزل ظاهرة الديمقراطية في المجتمع الواحد عن هذه الظاهرة في ارجاء المعمورة، بكل الظواهر مترابطة ومتفاعلة جدليا الخاص منها والعام في حركة مستمرة تخلق المستوى الاعلى والاكثر تعقيدا • من هنا كان يربط دائما بين الظاهرة الاستعمارية والظاهرة الديمقراطية على ضوء ازمة النظام الرأسمالي الداخلية والخارجية معا • وقد تنبه جورج حنا في وقت مبكر، وان يكن بصورة غامضة، الى البديل الاستعماري للاحتلال العسكري، وهو البديل المقنع باستار كثيفة ومساحيق متعددة الالوان تخفي الانياب الجوعي للاستعمار الجديد • يقول في حديثه ذاك (١) بمناسبة عيد الجلاء «ان الاحتلال الاجنبي كما لا شك تعلمون لا يقتصر ضرورة على وجود جيوش في ارضنا هي غريبة عنا •• كما ان ابتهاجنا بمغادرتها لا يقتصر على تخلصنا من بقائها بين ظهرانينا •• وانما هناك ما هو اعمق اثرا وابعد مدى، هناك جو ملبد بغمائم قاتمة، تعكر علينا العيش والحياة • وهناك احتلال عسكري يمهد لاحتلالات اقتصادية وثقافية وفكرية يحرسها الاحتلال العسكري •• فتتغلغل في كل زاوية من زوايا حياتنا وتنشر الفوضى فيها، وتفرق بيننا، كشعب واحد، امانيه واحدة وآماله واحدة ومصيره واحد» •• وهو في عبارته الاخيرة يلمح الى المخلب الدموي للاستعمار في لبنان مخلب الطائفية: المرض الخبيث الذي لا خلاص منه في ظل العلاقات المريبة بين بعض الفئات اللبنانية والاستعمار من ناحية، وفي ظل «النظام» الاقتصادي والاجتماعي السياسي القائم في لبنان من ناحية اخرى • لقد كان الاستعمار ذكيا الى ابعد الحدود، فكلما جثم على انفاس احد الشعوب، تكشفت له بعض جوانب الضعف التي تبرزها حالة «القهر» الذي يمارسه بوحشية وافتراس • ثم يبدأ في اتخاذ نقطة

---

(١) الحارثيات — ص ٢٣٦ •

الضعف في هـذا الشعب ، او ذاك نقطة انطـلاق لتسويد المبـدأ الاستعماري التقليدي « فرق تسد » فنقطة الضعف فـي البدايـة ـ كما يتصورهـا ـ هي وجود اقليـات دينيـة او قوميـة ، فلا يألوا جهدا في توسيع الهوة بين الاقلية والاكثرية او ينحاز لفريـق دون اخر او يتظاهر بانه «اب المجميع» فيلعب على الوتر الحساس بـين الحين والحين • تلك كانت سياسته في مصر قبل ثورة يوليو . وتلـك كانت ولا تزال سياسته في بعض اقطار الوطن العربي ومن بينها لبنان •

وقد تنبه جورج حنا الى نقطة الضعـف فـي الكيان اللبنانـي المستقل ، وهي الطائفية فكتب عام ١٩٤٦ عام الجلاء يقول « ان الوسيلة الوحيدة لالغاء الطائفية وتطهير النفوس منها . هي شطب النص عليها في القوانين والدساتير • فاذا لم يشطب هذا النص ، يبقى المجال مفتوحا للمتاجرة بالطائفية من قبل تجارها••زعماء ومستوظفين ومستوزرين»(١) والحق ان جورج حنا يلجأ هنا كعادته الفكرية في اغلب الاحيان الـى التماس مع القشرة الخارجية للظاهرة . وليس النفاذ الـى جوهرها •• فقد كان المفترض سلفا في مجتمع مقهور بصورة او باخرى ، رغم خروج الجيوش الاجنبية من اراضيه، ولا يزال مرتبطا بالاخطبوط الاستعماري، انه من الطبيعي ان تزدهر الطائفية وتقوى شوكتها ولا يمكـن لها ان تزول تلقائيا بشطب «النص عليها في القوانين والدساتير» وانما هـي تزول حتما بزوال الارتباطات الخفية والمعلنة بين بعض الفئات اللبنانيـة المهيمنة على السلطة . والاستعمار • وهي الفئات التي لم تر بأسا فـي طلب النجدة من الجيوش الاجنبية بعد اثنتي عشر عاما من الاستقلال ، فقط استبدلت هذه الجيوش الثياب العسكرية الفرنسية بالزي الامريكي!! ما دامت هناك مصلحة اقتصادية وسياسية للنظام فـي وجود الطائفية ،

(١) الحارثيات ـ ص ٣٦٧ •

فلن يخفف من وطأتها ان نحاكي النعامة ونضع رؤوسنا في الرمال ونشطب النص عليها في الاوراق الرسمية كشهادة الميلاد وجواز السفر وطلب الوظيفة . والا تصبح «علمنة الدولة» وهو العنوان الذي اختاره جورج حنا لمقاله ذاك نوعا من علمنة الدولة الطائفية، ويا للمفارقة الساخرة!! ولا سلام حقيقي بين مختلف فئات الشعب اللبناني الا بعلمنة حقيقية المدولة اللبنانية والنظام اللبناني ، اي باتخاذ منهج علمي في بناء السلطة السياسية بناء يخلو من اية ارتباطات مشبوهة تستند دائما وتعتمد ابدا على الخرافات العرقية والخزعبلات العنصرية والطائفية . وبدلا من ان تصبح الفروق القومية والخلافات المذهبية نقطة ضعف او رأس جسر ونقطة وثوب للاستعمار الجديد ، تتحول الى نقطة قوة وثراء كما نلاحظ في البلدان الاشتراكية المتعددة القوميات والاديان والمذاهب : لا يرفرف السلام على الجميع هناك لان الدولة حذفت نصا متعصبا يثير الفتنة والنعرات الطائفية ، وانما لان الدولة في جوهرها الطبقي والاجتماعي لا مصلحة لها اصلا في ابتزاز المشاعر الشوفينية للسيطرة على الجماهير، ولانها لا ترتبط اصلا بقوى اجنبية مستفيدة من هذه الاستفزازات ، وانما هي ارتبطت منذ البداية بأوسع الجماهير الشعبية وتبنت ثقافاتها المختلفة تبنيا موضوعيا عميقا يثري الوجدان البشري العام ولا يهدر طاقاته الخلاقة . ولعل هذا ما يقصده جورج حنا بقوله «ان العامل الاساسي الذي ليس عنه غنى ، في تكوين ثقافة انسانية شاملة هو التفاعل الايجابي بين مختلف الثقافات ، والتعاضد الفعال بين اهل الثقافة من مختلف الاقوام والشعوب وعلى مختلف اتجاهاتهم . فان لكل شعب من شعوب العالم ، مهما كانت درجة رقية ، تراثه الثقافي ، حتى ولو كان تراثا بدائيا . وفي كل تراث شيء ما ، او اشياء ، يصح استخراجها والاستنارة بها . ولقد طالما استخرج من اغوار المدافن ، ما يفتح

الاذهان على امجاد طوت ذكرها الاجيال الحاضرة والمستقبلة» (١) •

ويطبق جورج حنا هذا التعريف «للسلام الثقافي» ان جاز التعبير. تطبيقا حيا خلاقا على ما يعرف في عالمنا المعاصر بالمسألة اليهودية ، فيقول تحت عنوان «لو كنت يهوديا» انه ما كان يحفظ من التوراة سوى الوصايا العشر المعادية لكل نقيصة انسانية كالقتل والسرقة «فاذا ما وصلت الى اسفار الفتح والحروب اقتطع من توراتي صفحاتها واطعمها النار ، ثم اطبق توراتي ، واكتب على غلافها : هذا كتاب هدى وانتم جعلتموه كتاب حرب وانتقام» (٢) كما يبدو الامر عند الذين حولوا اليهودية من رسالة دينية الهية توصي بالمحبة « الى رسالة سياسية عنصرية تسوغ العدوان وتأمر باغتصاب اراضي الغير وتتنكر لمبادىء الحق والمعايشة السلمية والخلقية مع سائر الشعوب » (٣) و«لو كنت يهوديا ، اواطن شعب لبنان ، او شعب سوريا ، او شعب مصر او شعب العراق ، او اي شعب عربي اخر ، لاوضحت لاخواني اليهود ان الارض التي سموها لنا ارض الميعاد بغية اغتصابها من اهليها ليست ابدا ارض الميعاد • ولنصحتهم ان يسهموا في فضح الصهيونية العالمية ورفع خطرها عن الارض التي اواطن اهلها قبل ان تستقر كراهية اهلها لنا • كنت افعل هذا غيرة مني على اليهودية نفسها اكثر من غيرتي على من نساكنهم ويساكنوننا ، ولو كنت يهوديا ، في مطلق بلد من بلدان الدنيا ، لاعتبرت هذا البلد بلدي بالذات ، واخلصت له كاخلص ابنائه وعايشت شعبه معايشة اخوية انسانية ، وقاومت كل دعوة تدعو اليها الصهيونية، وبذلت من مالي وروحي ما يؤهلني ان اعيش مواطنا انسانيا

---

(١) الحارثيات ـ ص ٢٠١
(٢) الحارثيات ـ ص ١٣٤ .
(٣) الحارثيات ـ ص ١٣٤ .

فاضلا في عالم انساني فاضل» (١) ولا ينبغي لنا ان تتصور اللحظة واحدة ان جورج حنا قد اغفل الدور الاستعماري في تأسيس اسرائيل، ولكن تلك هي طريقته «الشعبية» في دفاعه عن الحرية والسلام ، طريقة المفكر «الشهيد» الذي قد لا تعيش كلماته من بعده ولكن «النموذج البشري» يظل لامد طويل نورا هاديا لاجيال واجيال •

ولعل اعمق الابحاث التي كتبها جورج حنا فيحياته هو بحثه الممتاز عن الحضارة ومع ذلك فهو لا يفلت من قانون «الاستشهاد» الذي يحكم مسيرة هذا النوع من المفكرين الابطال •

**

ساد القاعة صمت عميق ، وامتدت في لهفة الى المنبر • وكان قد وقف اليه رجل يشع من عينيه نور الذكاء • اخذ في بادىء الامر ينقل بصره بين الجمهور الحاشد وبين السبورة التي كتب عليها عنوان الحديث • ثم ثنى مرفقه على المنصة ليقول : « انني في دهشة ايها الاصدقاء اذ كيف اقف مناظرا في هذه الندوة ، وأنا على غير اقتناع بموضوعها ، او ــ حتى لا تتهموني بالفلسفة ــ لست اوافق على عنوانها• السؤال الذي يطرحه نيابة عنكم السيد مدير القاعة هو : هل حضارة النظام الرأسمالي حضارة انسانية ام غير انسانية ؟ والواقع ان السؤال يجمع نقيضين لا سبيل الى اتفاقهما فالرأسمالية شيء والانسانية شيء اخر » •

والتهبت اكف اعضاء الجمعية الفابية بالتصفيق • واستمر الكاتب هـ• ج ولز في حديثه • حتى اذا انتهى ، عاد الصمت الى القاعة ، ليقف رجل طويل ، همس الشباب الانجليزي حال رؤيته «يا للبطل ؟ انه مستر شو» •

---

(١) الحارثيات ــ ص ١٣٤ •

وقال الرجل الطويل : «ان كلامي ليس جديدا ، واعلن هذا صراحة وبلا استياء • لان ما يجب ان يكون جديدا بالفعل هو النكتة • وحديثي اليوم ــ اقسم لكم ــ لن يشوبه المرح او الدعابة • فقد شاء صديقي ان يغلف الموضوع كله بثوب كثيف من الجد والثقل ، وعندي انه لا توجد حضارة انسانية ، واخرى غير انسانية ، لا في النظام الرأسمالي ، ولا في نظام غيره، فاننا نجحف اعضاء المملكة الكونية حقها حين ننسب الحضارة الى الانسان فحسب ، رغم ان كافة الكائنـــات اسهمت ــ بشكل او بآخر ــ في بناء هذه الحضارة التي نعيشها اليوم • وما الانسان نفسه الا حلقة واحدة في سلسلة حضارية لا تنتهي بل ان نصيب الانسان في بناء حضارتنا يقل بما يقدر في عرف الزمن ، بملايين السنين ، عما اسهم به التطور الكوني في الوصول الى ذروة حضارية متألقة ، هي الانسان نفسه • ذلك ان اسلافنا من ابناء المملكة الحيوانية ، وما احاطها واحاطنا من الظروف الطبيعية والتاريخية ، هي التـــي بنت حضارة الكـــون الشامخة • وما الانسان اذن ــ بكل ما صنع ــ الا درجـــة حضارية ، شيدها آخرون قبله • ومن الاجحاف والظلم والقسوة ، ان تتحدث عن الحضارة وننسبها ــ في لحظة غفلة ــ الى الانسان وحـــده ، ما دامت ملايين السنين قد طواها التاريخ الصامت ، ولن تنطق بحقها اليسير مـــن اعتراف عالمنا هذا بما حققته من خطوات حضارية باهرة» •

اخذت استعيد كلمات برنارد شو ، وانا اقلب الصفحات الاولى من كتاب «الحقيقة الحضارية» للدكتور جورج حنا • قال (ص ٨) : « ان العقل البشري لا يفسح له مجال الخلق والابداع والعمل على اسعـــاد البشرية الا ضمن حضارة اجتماعية تقدمية ، لا يحرم فيها اي انسان من الوسائل التي تمكنه من الانطلاق العقلي والادراكي ، حضارة يحتـــرم فيها الانسان مهما كان لون بشرته، وايا كان محل سكنه، او محل ولادته، او محل عمله» •وهو، في هذا التعريف الموجز لوظيفةالحضارةانما يبحثفي

واقع الامر ، عن نظرية ، او فلسفة، او نظام اجتماعي • ذلك ان الحضارة ـفي اي مكان او زمانـ لا تحرم الانسان او العقل البشري من الحصول على هذه الحقوق الطبيعية ، اما الذين يجورون على الحضارة ـفي اية بقعة من العالمـ فهم الذين يحرمون ويظلمون ، والانظمة التي يخترعونها هي الجهاز الوظيفي لكافة تعاسات البشر •

ويؤكد الكاتب «وجود حضارات قومية وتاريخية متعددة اذ ان لكل من الاقوام تاريخهم وتقاليدهم وتراثهم الثقافي والحياتي• وبالتالي لكل قوم حضارتهم» (١) وما اؤكده هو ان التاريخ والتقاليد والتراث، لا تخلق جميعها حضارة ، لان التاريخ البشري وحدة متكاملة • والتقاليد القومية ليست وليدة ظروف حادة حاسمة ، والتراث الروحي والفكري ليس هابطا من السماء ، فالظروف المتشابكة تصل الشعوب دائما ببعضها ، وهمزات الوصل هنا هي التقاليد والتاريخ والتراث • اما الفصل الحاسم بين ظروف الشعوب من جانب ، وبين ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم من جانب اخر ، فانه يوقعنا في احبولة شبنجلر القائلة بذاتية الحضارة • وينفي ـتبعا لذلكـ تأثر المدنيات ببعضها ، مصرا على ان التراث البشري ليس مشاعا انسانيا وانما هو حقيقة متبلورة في ذاتية الشعب • فاذا ما حدث المستحيل ، وتقدمت وسائل المواصلات المادية والروحية بين الشعوب فان ما يتلقاه شعب ما عن شعب اخر لا ينقله كما هو ، وانما يتمثله ويهضمه ، فيصبح حقيقة جديدة تغاير الحقيقة الاولى • وتتطرف جدتها في ان تصبح حقيقة ذاتية تخص الشعب الملتقي وحده فالحضارات ـ عند شبنجلر ـ تقوم مستقلة عن بعضها تمام الاستقلال ، كل منها تكون وحدة او دائرة مقفلة على نفسها ، ليس بينها وبين غيرها من الحضارات غير منافذ من نوع خاص لا تسمح بنفوذ شيء

---

(١) «الحقيقة الحضارية» ـ ص ٩

لا يتلاءم وجوهر هذه الحضارة ، وما تسمح به لا تلبث ان تحيله الى طبيعتها • اي ان ما يرى هناك من تشابه في بعض الامور والاوضاع بين حضارة واخرى ، ان هو الا تشابه في المظهر الخارجي • وهذا التشابه هو ما يسميه شبنجلر «التشكل الكاذب» • ويضرب لهذه الظاهرة مثلين : الحضارة العربية والحضارة الروسية • فالحضارة العربية نشأت في بيئة لها ماض موغل في القدم هي بيئة الحضارة البابلية القديمة ، التي اصبحت منذ الفي سنة مسرحا لكثير من الغزوات الى ان سادها الشعب الفارسي • فلما جاءت سنة ٣٠٠ ق•م بدأت في هذه البقعة يقظة هائلة لدى الشعوب الشابة التي تقطن فيما بين سيناء وجبال ايران ، وتتكلم اللغة الارامية • حينئذ قامت صلة جديدة بين الله والانسان ، وشعور كوني جديد ، عبر كل الاديان القديمة ، اديان: اهرمين ويزدان، وبعل واليهودية ، ودفع الى الخلق والتجديد • لكن حدث في هذهاللحظة ان ظهر المقدونيون وهم طائفة قفزت عبر هذه البقعة كلها حتى الهند والتركستان، وهنا يحدث –كما يقول شبنجلر– «التشكل الكاذب» فقد جاءت موقعة اكتيوم بين انطونيو واكتافيوس • وكان الواجب – في رأي شبنجلر – ان ينتصر انطونيو • وعلى اية حال ، فان هذه المعركة كانت بين الروح الابلونية (اليونانية والرومانية) وبين الروح العربية ، بين الالهة المتعددة والاله الواحد ، بين الامارة والخلافة • ولو ان انطونيو انتصر ، اذن لخلص الروح العربية ، ولكنه هزم فغطت هزيمته البيئة العربية بكفن روماني امبراطوري • وكانت النتيجة ، ان اقبلت الحضارة القديمة (اليونانية الرومانية) فخنقت روح الحضارة العربية الناشئة ، ولو قدر ان يكون للحضارة العربية في موقعة اكتيوم قائد مثل شارل مارتل –يقول شبنجلر– لكان حظ الحضارة العربية مختلفا عما حدث كل الاختلاف ، واذن لما حدثت لها ظاهرة (التشكل الكاذب) •

وانا لست اختلف مع الفيلسوف الالماني حول هذا التعبير الا في

شقه الاخير «الكاذب» فالتشكل الحضاري يحدث بالفعل ، ولكنه يحتوي القالب والمضمون معا . فالتفاعل الدائم بين الشعوب ، لا يسمح بهذه الحضارات المستقلة المنعزلة . والحضارة في بلاد العرب ، ما كانت لتقف على قدميها لولا الافكار اليونانية التي اخصبتها . واحداث التاريخ لا تعتمد على المصادفات والافتراضات الميتافيزيقية ، وانما تكون نتيجة حتمية لنواميس التطور المختلفة .

والمثل الذي ضربه شبنجلر عن الحضارة في روسيا ، يستهدف عكس ما اراد اثباته ، فالمدنية الروسية قبل عام ١٧٠٣ كانت تمثل الروح الموسكوفية الصحيحة اما بعد ان انشئت مدينة بطرسبرج ، ودخلتها بذلك اضواء حضارة غرب اوروبا فقد حدث «التشكل الكاذب» في رأي شبنجلر .

وواضح ان الفيلسوف الالماني لا يعي قيمة التفاعل الحضاري بين الامم «فلكل حضارة كيانها المستقل عن كيان غيرها من الحضارات ، ولا سبيل الى اتصال حضارة باخرى ، ما دامت كل حضارة ــ باعتبارها كائنا عضويا ووجودا حقيقيا ــ تكون وحدة مقفلة على نفسها ، وما يشاهد من تشابه في الموضوع بين حضارة واخرى ، او من تشابه في اسلوب التعبير عن حضارتين مختلفتين ، انما هو وهم فحسب» (١) .

وجورج حنا يبدد هذا الوهم من مخيلة شبنجلر حين يعترف بان «الحضارات على تعددها وتعدد الفروق بين تاريخها وتقاليدها وتراثها ، لا تعدو كونها ذات هدف انساني واحد . اذا تلكأ قومها او تقاعسوا ، وعجزوا ، او تعاجزوا ، عن العمل لبلوغه ، تفقد حضاراتهم المقومات الانسانية وليس غريبا اذ ذاك ان تفقد مبررات وجودها ويكون مصيرها

---

(١) من الواضح ان آراء شبنجلر في الحضارة تلتقي مع آراء نيتشه في الفلسفة ، وكلاهما كان ارهاصا فكريا لنظرية العرق الآري كما طبقتها النازية بعد ذلك في ميدان السياسة .

الزوال » (١) .

وما هو الطريق للوصول الى هذا الهدف الانساني ؟

يجيب المؤلف بانه في عدم حصر تاريخنا في بوتقة حضارية معينة ، ومحاربة كل تجسيد لحضارتنا الانسانية في مكان ما . فالحضارة ــ في اي مكان او زمان ــ هي امتداد لحضارات سابقة واشعار بحضارات لاحقة . فاذا انعزلت الحضارة في بقعة على الارض ، وانفصلت عن العالم ، كانت نهايتها الانحلال والاضمحلال .

وقد عرض جورج حنا لآراء ارنولد توينبي في الحضارة المسيحية الغربية ، باعتبارها ارقى مثل لحضارة العالم . والواقع ان الركيزة التي يستند عليها توينبي في ابحاثه واهية من اساسها . فالدين ليس الا ظاهرة حضارية ولكنه ليس الحضارة نفسها . ونظرة المسيحية للحضارة كانت صادقة في حينها ، في العصر الاجتماعي الذي عبرت فيه المسيحية عن ازمتها اخلص تعبير . اما عندما يصر الغرب على المنظار المسيحي لرؤية الحضارة ، فانه يصر ــ بغير وعي ــ على اتهام المسيحية بالرجعية . رغم ان المسيحية ادت دورها ومضت ، وليست في حاجة الى اتهامات مغرضة ، لا يقصد بها الدين بذاته وانما المصلحة الذاتية فقط .

والعداء الذي يكنه توينبي للحضارة في روسيا ــ قبل الثورة الاشتراكية ــ حيث تسود الكنيسة الارثوذكسية ، لا يرتدي ثوبا علميا . لان العداء بين الكاثوليكية الغربية في قمة ازدهارها ، والارثوذكسية الشرقية ، ليس عداء حضاريا ، وانما هو تعبير عن التمزقات الروحية للاقطاع في مرحلة الانتقال الى البرجوازية .

يقول توينبي ان «الدين هو المرتكز الاساسي للثقافة» فيعانق افكار الشاعر الانجليزي المعاصر «ت.س.اليوت» ، وكلاهما دلالة

---

(١) «الحقيقة الحضارية» ــ ص ٩ .

صادقة على النظام الذي يظللهما، ولكنهما معا، يخلطان ثانية بين الحضارة والثقافة .

والدين ـ كما يقول جورج حنا ـ «ظاهرة اجتماعية تقوم على اعتقاد ذهني صوفي اكثر مما تقوم على اعتقاد حسي علمي» (١) . والصحيح ان الرداء الصوفي للدين في العصر الحديث هو السبب في هذه البلبلة ، والنظريات العلمية الحديثة التي تنكرها اليوم «حضارة جوهر الدين» لم تكن موجودة حين تبلور هذا الجوهر. والحضارة بالفعل «ليست عبادة ولا تنسكا ولا تقشفا» ، ولكن هذه جميعها كانت مظهرا حضاريا يوما ما . وحين يبرر توينبي التبشير المسيحي في بلاد الشرق ، بان القسيس الاوربي يحمل مع الانجيل حضارة الغرب ، ينسى جورج حنا ، ان رأي توينبي ، يبرر في الواقع الامبريالية الغربية وفتوحاتها الاستعمارية. ذلك ان عدد المسيحيين في الهند لا يتجاوز العشرة ملايين. ولست اظن عاقلا يصدق ان هذا العدد هو الخالق والمبدع والصانع لهذه المدنية الهندية العظيمة . والا ، فأين التراث الروحي الضخم الذي حشدته الفلسفات الهندية القديمة والمعاصرة في بناء مدنيتها الكبيرة ؟ ويتطرف توينبي فيقول : ان العقائد الفكرية نفسها ، منحها الغرب للاخرين ثم استغلها الاخرون ضده ، فماركس وانجلز ، الغربيان ، هما اللذان يستخدمان الان في يد الشرق ضد الغرب. ومع اننا نتفق على ان السلاح المادي يمكن سرقته من العدو وقتله به ، الا اننا لا نتفق في ان العقيدة والفكرة سلعة سوقية يمكن احتكارها . ذلك ان العقيدة ليست من عمل الافراد ، وانما هي من صنع البشر وتاريخهم . وعندما يدعو توينبي الى حلف سياسي او عسكري بين دول الغرب ، لمواجهة الخطر المحدق بها من الشرق لا يجب ان نفهم ان الباعث الحقيقي الى

---

(١) «الحقيقة الحضارية» ـ ص ٢٨ .

ذلك هو حماية الحضارة في الغرب لاننا قد نتساءل : اية حضارة يدافع عنها توينبي ؟ او عن اي ثوب حضاري يترافع الرجل ؟ هل هو الثوب الامريكي ، ام الاوروبي ام المسيحي ؟ الواقع ان هذه جميعها الـوان متعددة لثوب حضاري يكسو الغرب كله • فالحلف الذي يطالب بـه موجود في مجالات السياسة والاقتصاد ، ولكنه محال ان يوجد فـي مجال الحضارة • ومجرد رغبته في اقامة هذا الضمان ، يدعنا نتحسس ازمة الثقة التي عبر عنها في كونه ، قلقا ، خائفا ، وجـلا على مصـير الحضارة في بلاده •

ان التفاعل الحضاري بين شعوب العالم ، لا يراه توينبي الا بمنظار الفلسفة الاستعمارية صاحبة السيادة والقوة • تماما كما كتب «هـ•جـ•ولز» كتاب «معالم تاريخ الانسانية» مؤسسا منهجه على ان مصلحة الشعوب المتأخرة في الاستعمار اكبر من مصلحة الشعوب المستعمرة ذاتها • والذي دهشت له هو تساؤل جورج حنا : «لو كان الاستاذ توينبي رجـل سياسة ، لكان له العذر في مناهضته الضارية للايديولوجية الماركسية ، ولمن يأخذ بها • غير ان توينبي رجل فلسفة ومعرفة ، له شهرته الواسعة في العالم الغربي» • وانا بدوري اتساءل : كيف نعزل رجـل الفلسفة والعلم والمعرفة عن السياسة • ان العالم او الفنان او الفيلسوف ، ما هو الا نتاج طبيعي لكافة الظروف التاريخية المحيطة به • وهذا اكثر المناهج علمية في تحديد المعنى الحضاري ، فعندما تذوب معالم الحضارة فـي تجربة تاريخية معينة ، وتتشكل معالم حضارية جديدة ، يحسن القول بان دورا حضاريا قد انتهت وظيفته ، وان دورا حضاريـا جديدا قد ولد •

وما يؤكده شبنجلر من ان الحضارة تموت فتصبح مدنية ، يدعني افرق بخطوط واضحة بين الحضارة والمدنية والثقافة • فالمدنية ليست مرادفا للحضارة ، وانما هي درجة حضارية في تاريخ الانسان • والثقافة

وجـــه حضاري واحد ــ بين عدة وجوه ــ للحضارة • وقـد احس شبنجلر بهذا الفرق الحاسم بين الحضارة والمدنية ، ولكنه اخطأ حـين وصف انحلال الحضارة في مكان ما ، بانه انتقال الى المدنية • ذلك ان المدنية خطوة حضارية بعيدة تمتد في تاريخ البشر الى فجر ايامهم ، حين انتقل الانسان من المرحلة البربرية الى دور حضاري جديد هو المدنية ، اما الحضارة فتبدأ بالمرحلة الوسطى من عصر البربرية حيث تعلم الانسان اصول الزراعة •

والمدنية ، اذن هي الباب الحضاري العظيم الذي دخله الانسان ، وما زال حتى الان ، يتنسم اطوار نموها يوما بعد يوم • فاذا جـــاء شبنجلر ، وقال ان الحضارة التي تلفظ انفاسها تنقلب الى «مدنية» انما يردد تشبيها بلاغيا يعيد الى اذهاننا الصورة الحضاريـــة الاولى لعصر المدنية • لان الحضارة لا تموت ، بل تتطور من حال الى حال اخر ، فان اصابها شيء من النكوص او الازدهار، فمرد ذلك الى العوامل التاريخية المحيطة بها• ويبدو ان اللغة تقصر عن هذا التعبير•فقد قسم انجلز التاريخ البشري الى ثلاثة عصور هي : «الوحشية ، والبربرية ، والمدنية» علـى الترتيب • وواضح ــ في الترجمة الانجليزية ــ انه استخدم لفظة الحضارة مرادفة للمدنية • بينما الحضارة بدأت كما قلت ، منذ تعلم الانســـان الزراعة ، وقد حدث ذلك في عصر البربرية •

وانجلز ــ بالطبع ــ ليس مسؤولا عن هذا الخطأ • ان المعجم نفسه يعرف كلمة الحضارة بانها الطور الجديد الذي تلا مرحلة البربرية، اي انه يقصد المدنية • ثم تستخدم الكلمة بعد ذلك بمعناها الشائع «الحضارة» •

والفصل الذي عقده جورج حنا بعنوان : «الحضارة كل لا يتجزأ» يتفق معنا في التحديد العلمي لمفهوم الحضارة • يقول (١) «ان ما يسمى

---

(١) «الحقيقة الحضارية» ــ ص ٦١ •

بالحضارة الهيلينية ، والحضارة السورية ، والحضارة الاغريقية ، والحضارة اليهودية والمسيحية. والحضارة الاقطاعية ، والحضارة القرون وسطية ، والحضارة الغربية المسيحية وما الى ذلك ، لا يجوز حسبانها حضارة بمعناها الانساني الواسع • ان هذه الحضارات ليست الا انماط حياة ، تختلف مرتكزاتها الواحدة عن الاخرى ، تبعا لاختلاف الانظمة في كل منها • فالديمقراطية الهيلنية تختلف عن الديمقراطية الغربية• والديانات الالهية كاليهودية والمسيحية والاسلام ، تختلف عن الديانات الصنمية والزرادشتية والاغريقية ، وما الى ذلك • وباختلاف هذه الديمقراطيات وهذه الديانات ، وهذه المرتكزات ، تختلف مفاهيم القيم الانسانية» •

والمؤلف ــ بهذه الكلمات ــ يتفق معنا ، في انه ليست هناك سوى حضارة انسانية واحدة • والالوان العديدة توجد في عيوننا فقط ، او في النظارات التي نقرأ بها كلمة الحضارة • ولكوني اختلف معه ــ بعد ذلك ــ حين يفصل بين الحضارة ونمط الحياة الذي يعيشه الناس في مكان ما • فالتفاعل القائم بين البشر وحضارتهم هو تفاعل حي ذو تأثير عضوي متبادل ، والمدنية الغربية لم تشيدها ملاحم جيته ، وميكافيلية السياسة في القرون الماضية ، وقيام امبراطوريات وانهيار اخرى هي نتاج طبيعي جدا لتفاعل القوى المادية مع القوى الروحية في الاطار الحضاري المتكامل • ولذا كان النعي الذي يشيع به جورج حنا ، جنازة الحضارة في الغرب في مكانه الصحيح يقول (١) : «انى للناس ان يؤمنوا بهم ــ بقادة الحضارة في الغرب ــ او يصدقوهم وهم يرون ان القيم الانسانية اصبحت عندهم موضوع دعاية سياسية ومصلحية وتجارية اكثر مما هي موضوع دعاية اجتماعية وانسانية» • وهو هنا يضع القيم

---

(١) «الحقيقة الحضارية» ــ ص ١١ •

الاجتماعية والانسانية في قالب من التجريد الذهني • وكأن القيم الانسانية يمكن عزلها عن السياسة والاجتماع والعلم والاقتصاد ، في حين انها تحتوي هذه جميعا • واذا كان الغرب يجهل «ان الحضارة انسان يعمل وفكر يبدع ، وعقل يعي ويخلق ، وقيم تطمئن وتسعد ، وتقارب بين البشر يؤلف فيما بينهم» (١) الا ان القنبلة المدمرة ، والدعايات المفرقة ، والقلق الرهيب، كلها وجوه مختلفة للنظام الاجتماعي والاقتصادي الذي يظلل الغرب ، وبالتالي مدنية الغرب • اما التآلف والتفاهم والحب ، فهي اركان جديدة ، لنظام جديد سيتولد عنه طور حضاري جديد • فالحضارة اذن ، ليست نظاما سياسيا او اتجاها اجتماعيا يكفل للناس راحة واطمئنانا ، او يقض مضاجعهم ويسود مستقبلهم لان النظم السياسية والاتجاهات الاجتماعية لا تمثل الا وجها واحدا من وجوه الحضارة •

واذا كان ارنولد توينبي يؤله التراث الحضاري في الغرب ، ويعتبره القمة الحضارية العليا في العالم ، فان ذلك لا يريبنا او يزعجنا لان توينبي نفسه ، هو افراز طبيعي للمدنية الغربية وان كان ينتقد الحضارة في بلاده لركودها على التفاعل مع غيرها من الامم ، فان ذلك ايضا لا يقلقنا ، لاننا نؤمن ان مجرد التفاعل بين اشكال الحضارة المختلفة ــ بقصد او بغير قصد ــ سيكون من شأنه تطوير الحضارة الانسانية كلها • ونسي جورج حنا ان يذكر السيد توينبي ان القول بسيادة لون معين من الحضارة على لون اخر ، وهم من الاوهام ، حتى اذا شاءت المصادفات ان يكون اللون الاول مركزا ، والاخر باهتا • ذلك ان التفاعل بين الاثنين يمضي حرا طليقا من اسر كل القيود والاغلال •

---

(١) نفس المصدر ــ ص ١٣ •

وقديما ضحكنا كثيرا حين قال موسوليني : «شاء القدر ان تسترد روما مكانتها لتعود فتوجه مدنية اوروبا ، وتكون مركز النشاط للاجيال القادمة، ولنجعل من ايطاليا دولة حديثة مرهوبة الجانب ومن الشعب الايطالي شعبا يستحيل بدونه ان تتصور مستقبلا ذا مدنية عظيمة وانسانية مثالية رفيعة » •

ونفس الكلمات سمعناها من هتلر ، وهو يعلي من شأن الجنس الاري والمدنية الالمانية ، وما ان تجتمع امامي كلمات النازي الاول مع ثورة نيتشه وانغلاق شبنجلر وحرارة شوبنهور ، حتى تغيم امامي سحابة عريضة ، سيطرت على الفلسفة الاوروبية زمنا •

وقد عبر شبنجلر اصدق تعبير عن هذه النظرة الغربية القاصرة حين وصف الرجل الاوروبي بانه «يتخذ من حضارته محورا ثابتا يدور من حوله التاريخ» • ولم لا وحضارته هي المركز الذي يبصر منه ، والافق الذي يتحدث عنه هنا هو الغرور الذي تملك الرجل الاوروبي ، فلم يردعه شك ولا تواضع ، بل اندفع يلوك في عقله هذا الشبح ، شبح «التاريخ العام» • واي تاريخ عام ؟ هو ذلك التاريخ الذي يوهمنا بان تاريخا بعيدا حافلا بالاحداث يمتد الى عدة آلاف من السنين ، كتاريخ مصر او الصين ، يركز ويضغط في بضعة اسطر ، بينما تاريخ قريب تافه الاحداث لا يكاد يمتد الى عشرات قليلة من السنين ، كتاريخ عصر نابليون ، ينتفخ ويضخم ، ويبدو احفل من التاريخ الاول بمرات ومرات• ورغم اننا لم نعد نتوهم ان السحابة البعيدة تسير بسرعة اقل من السحابة القريبة ، وان القطار يزحف بطيئا وهو يخترق منطقة بعيدة ، لا زلنا نتخيل ، بل ونؤمن ، بان سرعة التاريخ القديم من هندي وبابلي ومصري اقل في الواقع من سرعة ماضينا القريب • اجل ، قد يكون من حقنا ان نهتم باثينا وباريس اكثر من اهتمامنا ببابل وطيبه لان الاولى تعنينا اكثر مما تعنينا الثانية • ولكن ليس من حقنا مطلقا ان نقيم على اساس هذه

الاحكام القومية صورة للتاريخ العام ، والا فسيكون مـن حق المؤرخ الصيني مثلا ، ان يضع المتاريخ صورة قد خلت من الحملات الصليبية وعصر النهضة باعتبارها احداثا لا تهمه • او ليس مما يثير السخرية حقا ان تبدو صورة الحضارة المصرية ــ التي تكون كلا عضويا هائلا ــ نحيلة لا تكاد ترى بجانب صورة قرن كالتاسع عشر في اوروبا «كلا يا سادة ، نحن هنا يائسين لواحد من اثنين : وهم خادع او كبرياء آثم • اما الثاني فلا شأن لنا به هنا • ولكن الاول يعنينا في هذا المقام • فيجب ان نكشف عن هذا الوهم ، وان نبدده من نفوس الناس تبديدا تاما ، كما بدد كوبرينك من قبل ذلك الوهم العجيب الذي احدثه تصوير بطليموس للكون باعتبار الارض مركزه ومن حولها تدور الشمس وبقية الكواكب• وحينئذ لن يكون للحضارة اليونانية والرومانية او الحضارة الغربية مكانة تمتاز بها عن مكانة الحضارة الهندية او البابلية والصينية او العربيـة او المكسيكية • بل لعل هذه الحضارات لن تكون اسمى في اغلب الاحيان بما للصورة الكونية التي تبدعها روحها من جلال وعظمة من تينكما الحضارتين» •

ترى ، لو كان الفيلسوف قد طبق هذه الكلمات على فلسفته، اما كنا نصدقه حين يقول في روعة «الحضارة هي الظاهرة الاولية للتاريخ العالمي كله • ما كان منه وما سيكون» ؟ الا ان سيادة الاقوى دائما هي التي تلهب الشعور الانساني بان الحضارة في مكان ما هي القمة العليا للمثل الانسانية ، فحروب السلب والنهب ، ومحاكم التفتيش والاتجاه الحديث للتبشير المسيحي واداء رسالة الرجل الابيض وتمدين الحبشة بدبابات موسوليني وطائراته ، كل هذه الفظائع انما تتم وفق ذلك المنطق الحيواني الذي ورثته الانسانية جمعاء •

وينتقل بنا جورج حنا الى مناقشة «هانزكوهن» استاذ التاريـخ المعروف • فنجد ان هذا الرجل يبدأ ابحاثه من حيث انتهى ارنولد توينبي

فيقول ان الحضارة المسيحية الغربيةهي وحدها التي تستحق كلمة حضارة وما عداها من مدنيات اخرى ، ما هو الا فقاقيع سرعان ما ذابت في فيض الحضارة الغربية الزاخر • ويضيف استاذ التاريخ ان المسيحية لم تكتسب روعتها الحقيقية ، الا بعـد انتقالها الى ايدي الغرب • وهذا اعتراف غير مقصود من الاستاذ كوهن ، بان الحضارة في الغرب تأخذ مـن الاخرين • فليس من شك ان المسيح ولد في بيت لحم وان بولس ولد في طرسوس ، وان المسيحية نشأت في بلاد بعيدة جدا عن اوروبا وامريكا• والسؤال الذي يوجهه جورج حنا لمستر كوهن : ما الفرق بين الشرارة الالهية المسيحية في حضارة القرن الثالث وبين الشرارة الالهية المسيحية في الحضارة الغربية المعاصرة ؟ والجواب ليس كامنا في المسيحية بقدر ما هو كامن في النظام الحضاري الذي ظلل الغرب في الفترتين السابقتين أي ان الفرق هو النقلة الاجتماعيـة بين العصر الاقطاعي والرأسماليـة الراهنة • واذا كان الاصل الجذري ــ الدين ــ في حضارة الغـــرب سرمديا ، فماذا افادهم تطور العلم اذن ؟

يقول جورج حنا : «ان كينونـة الانسان الاجتماعية تحتـــم وجود صلة فاعلة ومتفاعلة بين انسان وانسان ، بين مجموعة من الناس ومجموعات اخرى ، سواء قربت هذه المجموعات من بعضها او بعدت ، سواء كان ابيضا ام اسودا ام اصفرا ، سواء كان مسيحيا او مسلما او مجوسيا او ملحدا او من عبدة الاصنام• كل هذه الفروق ليس فيها ــ ولا في احداها ــ ما ينتقص من انسانية الانسان • فانسانية الانسان هي الاصل اما المفارقات التي ذكرناها فهي فرع • بل الاصح ان يقال ان انسانية الانسان هي الخاصة الدائمة اما المفارقات فهي خصائص عابرة وقابلة للتبدل والتحول والزوال» (١) •

---

(١) «الحقيقة الحضارية» ــ ص ٧ •

هذا الدفاع المجيد عن المفهوم التقدمي للحضارة تشوبه معظم العيوب الكامنة في نهج جورج حنا في الفكر والتعبير ، وهي العيوب التي تعد على الوجه الاخر من اهم مزاياه : الوصول الى اعرض قطاعات جماهيرية قارئة في الوطن العربي . وهي العيوب التي ادت الى استشهاده : ان يصبح المفكر في احدى مراحل التاريخ مقاتلا يؤدي واجبه دون ان ينتظر ولو اجرا معنويا يسميه البعض بالخلود ... فالخلود الحقيقي هو شيوع ذلك «النموذج» الذي كانه جورج حنا ، والخلود الحقيقي هو تحويل احلامه الى حقائق . وتلك اكبر جائزة ينالها مفكر من التاريخ ومن الانسانية وتلك ايضا هي رسالتنا نحن الاجيال التالية له والممتدة منه : ان نحول احلام جورج حنا في السلام والحرية والتقدم الى حقائق يعيشها انساننا الجديد .

مَعركة الانسان
بين التاريخ والحضارة

لا شك ان الدراسات المتخصصة في كافة مجالات المعرفة ، احدى السمات البارزة على جبين القرن العشرين • غير ان تعميم النتائج التي تصل اليها العلوم المختلفة في مجالات تخصصها . هو الذي يعين لنا بشكل واضح مواضع اقدامنا على هذا الكوكب : الى أين نسير ماديا وفكريا ؟ ما هي وجهة نظرنا الشاملة للطبيعة والمجتمع ، والتي على هديها نقود خطواتنا وفق اتجاه محدد ؟ بعبارة اخرى ، نجد في هذه النتائج التعميمية ما يمكن تسميته بالفلسفة • فاذا شئنا ان نطفو على سطح الجزئيات والشرائح التفصيلية الى الجوهر الكلي العام ، لا بد لنا من بوصلة تهدينا سواء السبيل •

ومن بين الدراسات الانسانية تعثر الفلسفة على كل من التاريخ والحضارة كظاهرتين متلازمتين من ناحية ، ويقبلان التعميم من ناحية اخرى • لهذا كان في الامكان قيام فلسفة التاريخ وفلسفة الحضارة كمنهجين يفسران الحركة الانسانية في مداراتها الواسعة حول محاورها العامة • هذا المجال الرحب العميق الشامل ، لا تصلح له فلسفة العلوم — على سبيل المثال — لانها بالرغم من خطورتها وأهميتها البالغة لا تصل

بنا الى تلك التعميمات في انعكاسها على دائرة رئيسية هي دائرة المجتمع • لا نقصد بذلك أن فلسفة العلوم تتجمد خلف اسوار المعمل الفيزيائي ، ولا علاقة لها بالمعنى الاجتماعي للعلم ، وانما اردت ان اقول انها بطبيعتها «الجزئية» ترفض التعميم الذي نستطيع الحصول عليه من فلسفة التاريخ او فلسفة الحضارة •

ولعل فكرنا العربي الحديث في امس الحاجة الى تعميق النظرة الفلسفية الى كل من التاريخ والحضارة حتى يستطيع ان يشارك في النهضة التاريخية والثورة الحضارية التي يشهدها العالم العربي الان • فلا ريب ان تفكيرنا الفلسفي قد انضجته تيارات الفلسفة الغربية على ايدي اساتذة الجامعات ، كما انضجته اتجاهات تراثنا الفلسفي العريق على ايدي المحققين العرب والمستشرقين على السواء • ولم يبق امامنا سوى المرحلة الدقيقة الجليلة التي من شأنها ان تبلور نظرتنا الخاصة الى العالم • وليس من الغريب ان تلح هذه القضية على وجدان مفكرينا ـ على تعدد اتجاهاتهم ـ لانها اقبلت في مرحلة حاسمة من تاريخنا بل ومن تاريخ العالم • فالمقصود بنظرتنا الخاصة الا تكون بمعزل عن المجرى الرئيسي للحضارة الانسانية المعاصرة ، والا تكتفي بتراثنا القومي عن بقية الروافد من حولنا •

على ضوء هذا الوضع التاريخي والحضاري لمجتمعنا ، يستقبل الفكر العربي الحديث بترحاب محاولات الدكتور قسطنطين زريق التي يستهدف بها اساسا «طرح» القضية في مختلف ابعادها وكافة مستوياتها • فهو يجند لكل من المسألة التاريخية والمسألة الحضارية جميع امكانيات الاضاءة الفكرية الشارحة لوجهات النظر المختلفة اولا ، ووجهة نظره الشخصية اخيرا •

اما المسألة الاولى، فقد تصدى لها الدكتور زريق بشيء من التفصيل

في كتابة القيم «نحن والتاريخ» (١) ففي فصل عنوانه «موقفنا من الماضي» ينطلق من ان موقفنا من ماضينا هو احد مظاهر موقفنا العقلي او موقفنا الكياني العام • ويشخص المرحلة التاريخية التي نجتازها بانها مرحلة التحول عن ميراث القرون الوسطى الى ابواب المدنية الحديثة وعقليتها • ويحلل الهبات الثورية التي تشتعل في المنطقة العربية بين الحين والاخر على اساس انها نتائج الشعور بضرورة التغيير • ويلخص الكاتب التيارات المتعددة في موقفها من الماضي فيقول انها اولا ، التيار التقليدي الذي يرى ان مجرى التاريخ الاسلامي هو المجرى الرئيسي في التاريخ العالمي ، ويعلل نشوء الاحداث وتطورها حسب نظرة لاهوتية تؤمن بمشيئة الله وقوانين السماء كتفسير وحيد لحركة التاريخ ، كما ترى ان محور هذا التاريخ ليس في هذا العالم بل في العالم الاعلى ، وتستند في معرفتها التاريخية على اخبار السلف فحسب • ويقوم الدكتور زريق هذا الاتجاه بقوله «انه موقف متميز بالعقلية التي كانت سائدة في الشرق والغرب ابان القرون الوسطى ، بل في اواخر تلك القرون ، عندما فقدت تلك العقلية حيويتها وانتاجيتها ، بخسرانها الاقدام والتفتح ونقد الذات » (ص ٣٠) ولا ينسى المؤلف ان اصحاب هذا الاتجاه السلفي لهم نظائرهم في الغرب المسيحي حيث كانوا يدعون صراحة الى بعث تفكير القرون الوسطى فيحملون لواء موقف عقلي «وسطي» جديد Neo-Medievalism ولكن هذا الفريق الغربي قد تمثل جوهر العلم الحديث والتقليد العقلي الذي تراكم في القرون الخمسة الاخيرة ، وشعروا في الوقت ذاته بالحاجة الى تخطيها «اما عندنا ، فلم يحدث هذا التمثيل والتخطي» (ص ٣٢) •

اما التيار الثاني الذي يتجلى في نظرتنا الى الماضي ، فهو التيار

---

(١) اعتمد هنا على الطبعة الثانية من هذا الكتاب التي صدرت عام ١٩٦٣ عن دار العلم للملايين – بيروت .

القومي سواء كان عربيا شاملا ، او اقليميا محصورا ، غير ان التضخم والتصاعد ابين في الاول واعظم • ومن سمات هذا الاتجاه الاساسية اقباله على الماضي اقبالا يكاد يبلغ حد الانغماس ، بحيث ينصرف الخيال والفكر والسعي الى ما يبدو في ذلك الماضي من امجاد • ويرى المؤلف ان هذا الاحياء القومي الذي نبتغيه ونسعى اليه يختلف حسب تقديرنا لواقعنا وحسب الصورة التي نرسمها لمستقبلنا «ان نظرة الانسان لماضيه تتأثر الى حد بعيد بنوع تقديره لحاضره والصورة التي رسمها لمستقبله» (ص ٣٥) • ويأخذ الكاتب على النظرة القومية الى تاريخنا انها «تهمل في احيان كثيرة الروابط التي تشده الى تواريخ الشعوب والامم الاخرى، وتسهو عن وحدة التاريخ البشري المتشابكة» (ص ٣٥) ، اما من حيث نقد حوادث التاريخ او تعليلها فان الغالب على هذه النظرة هو الانسياق في مجرى الخيال المثير المضخم اكثر مما هي للنقد الضابط المقيد (ص ٣٦) • وينتهي قسطنطين زريق الى ان «الفكرة القومية ــ خاصة عند الذين يقولون بالقومية العربية ــ لا يزال يعتريها غموض وابهام ، ولا تزال تلتبس في كثير من الادهان بجوانب من الموقف التقليدي الذي وصفناه سابقا • فهذا الماضي الذي نريد احياءه : اهو ماضي عربي ام اسلامي ؟ وهذا المستقبل الذي ننشد بناءه : اهو مستقبل قومي بكل ما في هذه الكلمة من معنى؟» (ص ٣٧) • فاذا وصلنا مع المؤلف الى التيار الثالث ، وهو الاتجاه الماركسي . اشار الى ان «صراع الطبقات» هو المحور الذي تدور من حوله نظرة المادية الجدلية الى التاريخ ، ثم يقول ان «من اهم الصراعات الفكرية والسياسية التي تنتظرنا والتي اخذت تبدو مقدماتها ، الصراع بين الثورية القومية التي اشرنا اليها آنفا ، والثورية الماركسية» (ص ٤١) • بقي التيار الرابع والاخير ــ الذي يميل اليه المؤلف بشكل واضح ــ وقد دعاه بالتيار العلمي الموضوعي لانه يتوجه الى الماضي دون فكرة مسبقة او فلسفة مفروضة، ويحاول استعادة

الماضي من اصوله . اي من آثاره المادية والادبية . فيقبل على هذه الآثار ليستخرج نصوصها واشكالها الاولى ثم يستنطقها ويحقق في رواياتها ، ويخضع هذه الروايات للتدقيق والنقد ، فلا يقبل منها الا ما تثبت صحته وعدالة رواته حسب احكام العقل وقواعد العلم» (ص ٤٢) .

يعود الدكتور زريق (ص ٢٠٤) الى التأكيد على ان المجتمع العربي يجتاز مرحلة تحول ودور تمخض وانبعاث ينزع به الى تبديل الاوضاع، وان هذا النزوع والانبعاث يتخذ الطابع القومي الذي يرمي الى انشاء امة متحدة متحضرة «وينتج من هذا ان اصالة الحركة القومية العربية وصحتها وابداعها تتوقف على صحة فهمها لهذه الاغراض الثلاثة : التحرر والاتحاد ، والحضارة ، وعلى المقاييس التي تقيسها بها ، والسبل التي تتخذها لها ، وعلى ما فيها من قابليات للنمو والتقدم والسمو ، فكرا وعملا ، تخطيطا وتنفيذا ، في هذه المجالات كلها ، ويعتمد هذا جميعه على ما تغلي به الصدور والنفوس من احاسيس بالحاجة الملحة الى نهب المسافات وسبق الزمن «ولولا هذه الاحاسيس والاندفاعات لما قامت الثورة في مصر ، والثورة في العراق ، ولما كان لقادتها هذه السطوة البالغة على النفوس» . ويقف الكاتب الى جانب توينبي حين يقول ان نزعتنا الثورية ناشئة عن الازمة التي بدأنا نشعر اننا نعيش فيها وما هي بالفعل سوى رد على تحدي هذه الازمة (ص ٢٠٦) . ثم يوجه النظر الى ان سحر التاريخ القومي من شأنه ان يضخم الذات ويحجب عنها العالم في صلته الدينامية بالتراث الخاص . وان المقارنة والمقابلة بين وضعنا الذاتي وبقية اوضاع العالم من شأنها ان تضع صورتنا في اطارها الطبيعي «اننا نخطىء عندما نبدأ دراسة التاريخ العربي بعرب الجاهلية في الجزيرة دون ان نفي الشعوب التي سبقتهم في هذا الشرق الادنى حقها من الاهتمام ، ودون ان نطلع الاطلاع الكافي على المدنيات التي قامت قبلهم او عاصرتهم ، كالمدنيات السامية المختلفة ، ومدنيات الفرس

والاغريق والرومان» (ص ٢١١) ويشير الى ان امجاد الماضي ما كانت لتحدث لو ان اصحابها كانوا مقيدين عقليا ونفسيا بحس الاكتفاء التاريخي ، «ولم تحصل فعلا الا عندما خرجوا عن دائرة هذا الاكتفاء وتخطوا الزمن بدلا من ان يستعبدوه» (ص ٢١٤) •

ويرى الدكتور زريق ان العمل التاريخي هو صنع جديد للحياة ، وان العناصر الصحيحة في التاريخ الماضي هي تلك «الاعمال» التاريخية التي يتجلى فيها الابداع والتقدم الصحيحان ، والتي تؤلف في مجموعها خلاصة التراث الانساني الايجابي الباقي «ان جوهر الانسان في نظرنا هو قابليته للتحرر ولاكتساب الكرامة الذاتية» (ص ٢٢١) والقابليات في الانسان ــ التي تحتاج الى تنمية وجهاد متصل ــ هي العقل والروح• وان المآثر الروحية والادبية والفنية لاية حضارة من الحضارات ، على ما قد يكون بينها من تباعد ، متلاقية متضامنة ، متماسكة ، وانها على اختلاف مظاهرها تؤلف تراثا موحدا • بل ان المآثر المتعددة المنبثقة من الحضارات المختلفة هي وجوه للتراث الروحي الانساني الذي يضمها جميعا• اما عملية الحكم في التاريخ فانها تنتهي اخر الامر «الى استخراج التراث الايجابي الذي تتضمنه ، والى تمييز هذا التراث عن العناصر السلبية الماضية التي اضعفت الابداع وعطلته واعاقت نمو التراث وامتداد طاقته واثره • وعلى هذا ، فان كل شعب حي مدعو ، في كل وقت ، الى تقويم تاريخه واستخلاص تراثه• وعملية التقويم والاستخلاص هذه عملية مستمرة لا تتوقف ولا تنتهي ، ما دام العقل يستمر في طلب الحقيقة ، وما دامت حقيقة الماضي تنكشف له بدرجات ومراحل متتابعة ، وبوجوه جديدة» (ص ٢٢٧) • ومن هنا كان حكم التاريخ هو تقييم مدى ادراكنا لحريتنا ومقدار تحقيقنا لها ، ومدى ما تصبح عليه هذه الحرية المدركة المحققة تهيبا وشعورا بالمسئولية وتصرفا تحت وطأة هذا الشعور (ص ٢٣٩) «وهكذا يصبح حكم التاريخ في جوهره ونهايته

حكما في جدارتنا الخلقية» (ص ٢٤٠) • ويكرر الدكتور زريق اننا في خضم هبة قومية عارمة حددنا خلالها مجموعة من الاهداف كالتحرر السياسي والاتحاد والعدل الاجتماعي والكسب الحضاري ، وأمامنا قوى هائلة معوقة من الداخل والخارج • اما الخارج فمعروف لدينا ، واما الداخل فهو الجهل والتعصب والشهوة والانانية • وضماننا في معركة الانسان العربي مع التاريخ يعتمد على صدق عزمنا وجلال طموحنا وحدة توقنا ومبلغ تقديرنا •

ان الدكتور قسطنطين زريق في هذا البحث القيم يكتفي فيما ارى بطرح القضية في مستوييها النظري والتطبيقي • ولكنه لا يتجاوز عملية الطرح هذه الى ما هو اكثر شمولا ، الى الصياغة الفكرية لمعركة الانسان مع التاريخ بشكل عام ، ومعركة الانسان العربي بشكل خاص. من وجهة نظر فلسفية محددة • ولعل هذا السبب هو الذي حال دون ان يصل هذا البحث الى مرحلة «فلسفة التاريخ» فالمنهج الذي آثره المؤلف يكتفي باستقصاء الخطوط العامة لمعنى الماضي ومشكلة التراث وحكم التاريخ في حدودها الاستقرائية • اي انه لا يقوم بتلك العملية المعقدة التي تتطلب منه الكشف عن مسار الحركة التاريخية بالنسبة لمعركة الانسان في كل مكان ، وبالنسبة للمواطن العربي في الوقت الراهن • ان اكتشاف مجاهل هذا المسار كان بامكانه ان يقودنا الى تبين طبيعة المرحلة التاريخية التي نجتازها ، فلا نكتفي بقولنا انها مرحلة انبعاث ، فكم من مراحل انبعاث مرت بالوطن العربي ، ولكننا نتجاوز هذه الفكرة العامة الى ما هو اكثر تحديدا فنقول انها مرحلة الانبعاث التي بدأت منذ اواخر القرن التاسع عشر، وقد كانت هذه البداية اصطداما مباشرا بالقهر الاجنبي الذي حملت الوينه الحضارة الغربية في مرحلة الامبريالية • اي ان نهضتنا لم تكن في لونها الغالب نتيجة تراكمات ذاتية من التقدم الداخلي ، وانما اقبلت خلال صراع معقد مع الحضارة الاوروبية •

فقد عرفنا الاحتلال الاستعماري والعلم الحديث جنبا الى جنب • وقد تولد عن ذلك عشرات التناقضات ، بل مئاتها في تكويننا التاريخي على صعيد المجتمع ، وفي تكويننا الانساني على مستوى الفرد • وبعد اكثر من نصف قرن من لقائنا بالحضارة الغربية تشب هذه الثورة العربية المعاصرة وهي تعي ان اخذها باسباب العلم الحديث لم يكن يوما ما متطورا عن تاريخها الخاص بصورة عفوية وانما ثمة فرق جوهري بين حداثة الحضارة الغربية وحداثة الثورة العربية في المستوى الحضاري • فالحضارة الغربية في اوج اكتمالها كانت تغيرا كيفيا جاء نتيجة تراكمات كمية عديدة منذ بداية الاكتشافات العلمية الجبارة مرورا بعصر التنوير في القرن الثامن عشر • ومعنى هذا ان العرب يثورون اليوم امتدادا لثورة بدأت منذ عشرات السنين ، وبلغت مداها في العشر السنوات الاخيرة فحسب • وبمعنى اخر لم تعد ثورتنا مجرد «شعور» بفداحة اعباء القرون الوسطى على كاهلنا وروعة انتصارات القرن العشرين • هذا كلام عام من جهة ، ومثالي الى ابعد حدود المثالية من جهة اخرى • فالقرون الوسطى ـ عقلياً ـ بدأت تتلقى الضربات منذ اواخر القرن الخامس عشر ، والقرون الوسطى ـ عملياً ـ بدأت تنهار مع انهيار الانظمة الرجعية وظهور الطبقات الاجتماعية الثورية والصدام الحاد الذي لم ينقطع يوما مع الاستعمار الغربي • ان «الشعور» بالتمزق والانقسام لا سبيل الى تجاهله ، فهو احد العوامل «المهيئة» للثورة ، ولكنه ليس بحال السبب الرئيسي لهبوبها • فعندما نقول «الثورة» انما نقصد «المجتمع» بطبقاته المتعارضة او المتحالفة على حد سواء • وبالتالي يصبح البناء الاقتصادي والتكوين الاجتماعي والتركيب السياسي والحصيلة الفكرية والادبية والفنية ، هي «مجال البحث» عن الثورة • ومن هنا لن يغفل الباحث «الشعور الثوري» ، ولكنه حينذاك سيضعه في مكانه الطبيعي كاحد العوامل المساعدة في هبوب الثورة •

وبمثل هذا المفهوم «المثالي» للتاريخ ، يتصور الكاتب تيارا علميا موضوعيا يقف من الماضي القومي موقف الاختبار والنقد والتجريب • دون ان يشير بحرف الى ما يتصف به التيار الثالث ـ الماركسية ـ من علمية وموضوعية ، وما يشتمل عليه التيار الثاني ـ القومي ـ من جوانب ايجابية • فالمنهج العلمي الموضوعي ليس هو المنهج التجريبي ، وانما تكتسب فلسفة التاريخ علميتها وموضوعيتها من مدى قدرتها على العمق والشمول ، لا بخلوها من اية افكار مسبقة • فلعل «النظرية» وهي التعبير الذي تحاشاه المؤلف واستبدل به كلمة فكرة مسبقة ، تكون مجموعة من الفروض المستقاة اصلا من تجارب العلم ، ولكنها في حالة «تعميم» تصلح بها ان تكون ضوءا مشعا يتسلح به الباحث في مجاهل الماضي وظلام التاريخ • وربما كان غياب «النظرية» عن التيار السلفي والتيار القومي من العوامل التي تخلفت بهما عن رؤية الحركة التاريخية في مسارها الصحيح • ويشترك التياران مع الاتجاه الرابع والاخير في ارضية واحدة هي غياب المنهج المحدد ، فالتجريب وحده حيث يعتمد على الاستقراء فحسب لا يؤدي الا الى صورة وصفية مسطحة بعيدة عن حركة القياس المنطقي والاستدلال ، الحركة الواقعة بين المقدمات والنتائج وتؤدي بدورها الى صورة مركبة عميقة متعددة الابعاد •

على ذلك يصبح التيار «العلمي الموضوعي» تسمية غير صحيحة فلسفيا • وهذا يؤدي الى انعدام صحة النتائج التي توصل اليها المؤلف: في تصنيفه «الموقف من الماضي» الى هذه التيارات الاربعة اولا ، وفي المحاولة التوفيقية التي تقيم الموضوعية على اساس وقوف الباحث «خارج» البحث ، خاصة اذا كان بحثا تاريخيا ، ثانيا . فالباحث التاريخي ليس قاضيا «لن يصيبه اذى كانبوبة الاختبار» ، بل هو ممثل للادعاء ومتهم وشاهد وقاض ، في وقت واحد • انه يجلس على مقعد الاتهام من احدى شرفات المجتمع ، كما يقف في قفص الاتهام من احدى

شرفات الحضارة ، وهو شاهد على كل من المجتمع والتاريخ والحضارة والانسان ، وقاض بحكم التطور الذي لا يخيب • انه لا يوفق بين اطراف قضية خاسرة ، ولا يتعالى كآلهة الاوليمب على ما يحدث في ارض البشر • وانما يكتسب علميته وموضوعيته باشتراكه الفعلي ـ في حدود مجاله الخاص ـ ضمن الحركة التاريخية • وهنا يستبين موقفه ان كان علميا موضوعيا ام لا . بمجرد معرفتنا بالمكان الذي اختاره بمنتهى الوعي والمسئولية • فليس من مهمة المؤرخ العربي الرئيسية ان يبحث عن شعوب الشرق الادنى التي سكنت المنطقة قبل الجاهلية العربية ، بقدر ما تصبح هذه المهمة هي الوعي بالتطور التاريخي لتلك المجتمعات التي نشأت ونمت ونضجت وفسدت ونهضت في هذه المنطقة من العالم • ولا تصبح «قابليات» الانسان التي تحتاج الى تنمية وصقل وجهاد متصل هي «العقل والروح» فحسب ، وانما الوعي الكامل بالبناء التاريخي للمجتمع بطبقاته وصراعاته هو النتاج العفوي للتفاعل الخصب الخلاق بين مختلف القوى المادية والمعنوية البانية للحركة الاجتماعية • ومن ثم لا يصبح «صدق عزمنا» هو وسيلة المواصلات «العلمية الموضوعية» الى التقدم الانساني في معركة التاريخ ، بل تصبح تلك العلاقةالدينامية بين الانسان والتاريخ هي جوهر التقدم ومعياره الوحيد•

**

اين يقف المفكر من حركة التاريخ ؟ وبلغة الدكتور زريق : اين نقف من معركة الحضارة ؟•• هذا هو السؤال الذي يجيب عنه نفس الكاتب في مؤلفه الجديد «في معركة الحضارة» (١) وهو يبدأ بانه ليس هناك من عامل وحيد يصنع الحضارة ، وان المعنى الانساني للقيم

---

(١) يعتمد الكاتب على الطبعة الاولى من هذا الكتاب الصادرة عن دار العلم للملايين ــ ١٩٦٤ بيروت .

الحضارية لا يقتصر على ان يكون الانسان فقط مركز الحضارة ، وانما يتجاوز هذه الخطوة البديهية الى ما يمكن تسميته بالشمول الانساني، اي انالقيم الحضارية لا تنحصر في الاقوام الذين نشأت فيهم بل تتعداهم الى سواهم • والحضارة – من بعد – هي انجازات ومكاسب تعتمد من زاوية رئيسية على عزم الانسان على الانجاز وقدرته على الابداع في كافة مجالات الفكر والواقع • العزم والقدرة يولدان الدينامية الدافعة للتقدم الحضاري ، واساسها في نظر المؤلف الوعي العقلي والنفسي الذي يؤدي الى السخط على ما هو كائن ، والتطلع الى ما يجب ان يكون • والقدرات الحضارية هي مظاهر للحرية والتحرر «فالقدرة على الطبيعة هي دليل على الانعتاق من قيودها وحدودها ومن سيطرتها ونفوذها • والقدرة العقلية هي وليدة التحرر من قيود الوهم والتخيل والجهل • والقدرة الذاتية تنبيء بالتحرر من الاهواء والشهوات التي تحصر الانسان في دائرة انانية وتطفيء جذوة غيرته • وهذه وسواها من القدرات تتعاون في تأهيل الفرد او المجتمع للحريات السياسية والاقتصادية وفي تمكينه من الكفاح في سبيلها واحراز ما يحرزه منها» (ص ٣٤١) • اما المحرك الاساسي لدينامية الحضارة فهو القوى الذاتية في الانسان ، ولهذه القوى مصدران هما : العقل والضمير • والفرد –اذن– هو مبعث العقل والابداع ، وهذا لا ينفي اهمية التحديات التي تواجهه من ثلاث جبهات في وقت واحد : الطبيعة والمجتمع والذات • ولعل اهم ما تتميز به الحضارة الغربية الحديثة منذ نشأتها «هو انطلاقها الى خارج الذات الفردية» (ص ٣٤٩) • ويؤكد الكاتب على وحدة المجرى الحضاري في الغرب مهما انقسمت دوله وشعوبه بين المعسكر الشيوعي والمعسكر الرأسمالي • ويعلل الدكتور زريق تسميته للحضارة الغربية بالحضارة الحديثة بتوسع هذه الحضارة وتعدد مظاهرها وانطلاقها في العصر الحديث (٣٥٥) •

ويتحدد جوهر هذه الحضارة الحديثة في ثلاث سمات هي الايمان بالعالم الطبيعي وحده ، والايمان بالانسان كأهم كائن في هذا العالم الطبيعي . والايمان بالعقل وبانه ميزة الانسان ومصدر تفوقه وتفرده • هذه السمات ينبغي ان تكون في رأي الكاتب الموجة الوحيدة لموقفنا من حضارة الغرب «عندما نحاول تعيين الموقف الذي يجب ان تتخذه من هذه الحضارة ، فلا يصح ان نبني هذا الموقف على اساس الوجوه السياسية او المظاهر الاقتصادية او الاجتماعية التي تبدو لنا منها ، بل ينبغي ان يكون اساس حكمنا المصدر الباطني الذي تنبعث منه هذه الوجوه والمظاهر» (ص ٣٥٦) • ومن هنا لا يتردد الدكتور زريق في الوقوف الى جانب هذه الحضارة على ضوء سماتها الاساسية تلك التي اسبغت عليها ديناميتها وقدرتها ويسرت لها ان تكتسب ما اكتسبته من معرفة ايجابية متزايدة ومن قدرة متصاعدة على الطبيعة ومن استثمار متوفر لخيراتها • على ان الكاتب لا يغفل الوجه الاخر لهذه الحضارة وما يمتلىء به من « متناقضات وتوترات وارتباكات واضطرابات » (ص ٣٥٧) • ومن اولى هذه المتناقضات ، المفارقة في التطور العلمي والتقني بين الشعوب المتقدمة والشعوب المتخلفة ، والمفارقة بين التطور الثقافي وتطور الافكار والنظم . والمفارقة بين التطور الثقافي والتطور الخلقي •

ويختم المؤلف كتابه بمجموعة من الاقتراحات التي يتصور في تنفيذها ضمانا يحول دون انفجار تلك المتناقضات التي اشار اليها ، فيطالب بالعمل للحفاظ على السلام العالمي بتدمير الاسلحة النووية والتحول عن شهوات الطمع والاستئثار • ويضيف عاملا آخر هو تنمية الوعي الانساني والتنظيم العالمي ، وتضييق الفوارق بين الفئات والشعوب • كذلك لا بد من تبدل جذري في المواقف العقلية والضميرية من شأنها احياء الكيان الانساني وسيادة القيم الحق في السلوك الفردي

والجماعي والدولي • ولا يتأتى ذلك الا بالتفتح لكل نور ولكل خير مهما يكن مصدره (٣٨٧) •

ولا يفوت الباحث في الخاتمة ان يخصص جانبا منها لموقف المنطقة العربية من المعركة الدائرة بين الانسان والحضارة • فيدلل على ان مشكلتنا الاولى هي مشكلة التخلف ، وان هذا التخلف يتمثل اولا في ضعف سيطرتنا على مواردنا الطبيعية وهزال نظمنا الاقتصادية والاجتماعية ، واننا لا نزال نخضع لمختلف صنوف التحكم الخارجي والاستغلال الداخلي • ثم يقول ان الهبة الثورية المعاصرة في المنطقة لن تؤتي ثمارها الا اذا عملنا من اجل تحقيق جميع الامكانيات التي تتحمل مسئولية هذا التحرر وتستدعيها حياة هذا العصر • ويكرر ان منشأ تخلفنا هو ركودنا العقلي وفقداننا الفضائل الفردية والاجتماعية التي تكونت في تراثنا الخاص ، وعزوفنا عن نشدان الفضائل في مصادرها الاخرى • وينتهي الى نتيجة لا تقبل عنده الجدل فيقول «ولا جدال في ان هذه العلة الاساسية — علة التخلف — هي مبعث العلل الاخرى التي انتابتنا ومصدر المصائب التي حلت بنا • فلولاها لما خضعنا اصلا للاستعمار ولما تفشى فينا الفقر والجهل ولما نكبنا في فلسطين وفي غيرها من الميادين» (ص ٣٩٠) وهكذا تقاس قيمة الافراد والشعوب عند المؤلف بنوع مطالبهم : بما يحنون اليه ويتوقون الى تحقيقه • فلا سيادة الا للشعوب التي تثبت قدرتها الحضارية وتفوقها العقلي وفضائلها الخلقية • ولا سبيل امام الانسان العربي الى شيء من هذا كله الا اذا اعتمد على الايمان بالعقل وتصوف في البحث عن الحقيقة (ص٣٩٣) ولا بد اذن من عقلية ثورية تقودنا الى هذا النضال الحضاري العنيف • وشروط هذه العقلية هي ان تتجرد ثوريتها من ان تكون اداة مصلحة او وسيلة لحكم او سبيلا لسيادة «اذ انها تؤدي عند ذاك الى استبدال سيطرة بسيطرة وتحكم بتحكم وتغدو صراعا فاضحا من اجل التسلط

والقهر ، فتفرق القوى بدلا من تجمعها ، وتثـــير الاحقاد بدلا من ان تزيلها» (ص ٤٠٨) • ومن شروطها ايضا ان تحسن الموازنة بين القدرات والاماني فلا تثير الاماني الى حيث تعجز القدرات عن تحقيقها «وان تدرك ان ثمة حدودا لاختصار المراحل والقفز والتخطي ، وان جدوى اية وسيلة من الوسائل تتوقف في نهاية الامر على جدارة الذيـــن يدعون اليها او يستخدمونها وعلى مدى تهيؤ الناس لها» (نفس الصفحة) • وشرط اخر «هو ان تفسح مجال النقد والمحاسبة بصيانة حرية الفكر والعقيدة وان توقن ان الحرية لا تتجزأ وانه لا يمكن اقامة بعض اركانها على اشلاء البعض الاخر» (نفس الصفحة) • وتقود هذه المجموعة من الشروط واضعها الى القول بان العقلية الثورية الصحيحة هي التي تنبع من ثورية عقلية تبغي الحقيقة اولا ، وتؤثر العمل الجاد الصامت ثانيا ، وتلك هي «العقلانية» التي يجب ان يتوسل بها الانسان العربي الحديث في معركته الطاحنة بين تاريخه الخاص والحضارة العالمية •

وما اروع هذه النتيجة التي وصل اليها الدكتور قسطنطين زريــق في خاتمة كتابه اذا تخلت عن كونها شعارا فكريا جميلا ، وتجســـدت في مضمون منهجي يسدد خطانا الى ثورة حضارية عظيمة • ولكن مـــا اكثر الاتجاهات التي تنادي بـ «العقل» و«الهدوء» و«الحقيقة» وهـــي مفرغة من اي محتوى ثوري قادر على تحقيق العقلانية ، قادر على البحث عن الحقيقة • ولا شك اننا نحمد للمؤلف مجهوده الاكاديســي الممتاز في عرض اطراف القضية المثارة ، كما نحمد له ان منهجه الفكري قـــد اتضح في هذا الكتاب بصورة تمنحنا الحق في مناقشته من جديد • فما اراده الدكتور مجموعة من البديهيات او المسلمات قد نختلف معـــه بشأنها اعمق الاختلاف ، كما قد نختلف معه في بنائه المنهجي جملـــة وتفصيلا ، وبالتالي لا سبيل امامنا في النهاية الا ان نرفض الاغلبيـــة الساحقة من النتائج التي توصل اليها •

من البديهيات التي يقررها المؤلف ان العوامل الصانعة للحضارات شديدة التنوع والاختلاف . وما من عامل وحيد يصنع الحضارة ، فلربما يتبوأ احد العوامل ذروة الابداع الحضاري في مرحلة ، ثم ينزل عن العرش في مرحلة اخرى . وهكذا . ولا ريب انه من قبيل الابتذال الذي تنهجه الفلسفة المادية الميكانيكية حين تؤكد وحدة العامل او العنصر الخالق للظاهرة الاجتماعية او الحضارية . فقد اصبح شيئا بديهيا حقا ــ على ضوء الاكتشافات العلمية الحديثة ــ ان تعددت العوامل او العناصر الخالقة لظواهر الحياة والفكر . ولكن هذا لا ينفي ان ثمة عاملا حاسما هو الذي يوجه الحركة الجدلية الدينامية في اعماق الظاهرة ذلك هو التكوين الاقتصادي للحركة الاجتماعية او التاريخية او الحضارية ، لا في صورته البسيطة الكاريكاتورية المبتذلة ، وانما في تشابكه الكثيف المعقد، مع بقية التكوينات الفكرية والنفسية والاجتماعية والسياسية . وما اليها . ومن هنا لا يصبح الوعي العقلي والنفسي او العقل والضمير هما المصدران الاساسيان للتقدم الحضاري ، وانما يصبح التفاعل الحي العميق بين القاعدة المادية الفسيحة من التكوينات الاقتصادية والاجتماعية ، وبين القمة الفكرية المبلورة، وفي القيم الاخلاقية والقوانين والاداب والفنون . يصبح هذا التفاعل الخلاق بين القاعدة والقمة هو محور الانطلاق او التخلف الحضاري . وبالتالي فالحرية والثورة ليستا قيمة فكرية فحسب ، بل هما عمليتان اجتماعيتان يشترك فيهما الانسان بفاعليته المادية والعقلية على السواء .

ومن البديهيات التي قررها المؤلف ايضا تصنيفه للحضارة الغربية الحديثة في خانة الايمان بالعلم والانسان والعقل . ولقد وصلت به هذه البديهية الى نتائج ابعد ما تكون عن الصواب . فالعلم والانسان والعقل من شعارات الثورة العلمية التي توالت حلقاتها على اوروبا منذ عصر النهضة مرورا بعصر التنوير الى عصرنا الحديث . ولكن هذه الثورة

الحضارية الاوروبية التي آمنت بالانسان والعلم والعقل فيإحدى مراحل تطورها، لم تلبث ان انتكست في نصف القرن الاخير بل من اواخر القرن الماضي، نكسة خطيرة تعادي الانسان والعقل والعلم جميعا . فلقد وصل «النظام» الرأسمالي الى اعلى مراحل تطوره «الاستعمار» الذي كان من شأنه ان يقسم العالم الى مجموعة من مناطق النفوذ والقهر والتخلف، كما كان من شأنه ان يشعل نيران حربين عالميتين اشاعتا من الدمار والخراب ما تجزع من ذكره اخيلة البشر، كما كان من شأنه ان تواصل الدول المتقدمة جهودها «العلمية» في صناعة السعير الذري . لهذه الاسباب المتعددة ذات الاصل الواحد ـ النظام الاستعماري ـ لم يجنح انسان القرن العشرين الى تدعيم ايمانه بالعلم والانسانية والعقل، بل تفسخت روحه وتمزقت نفسه وانشق وجدانه وسقطت قيمه وفقد عقله، واتجهت آدابه وفنونه وفلسفته تجسد مأساته الضارية في صورة المخلوق الغريب التعس، الوحيد في هذا الكون اللامعقول، الكائن الذي ولدته امه على حافة القبر، يضحك حتى لا يبكي، يرى العبث في جزئيات حياته وكلياتها، يشاهد التقدم العلمي المذهل والسفر عبر اجواء الفضاء فيسخر من العلم والعقل والانسان جميعا : العصر «اللاعقلي» والانسان «اللاعقلي» هما محور الحضارة الغربية الحديثة . واذا شئنا ان نستلهم المصادر الباطنة لهذه الحضارة في تقدمنا الحضاري، فلن نجد سوى عنصرين متناقضين هما : الاستعمار والاشتراكية . هذان هما وجها الحضارة «العالمية» الحديثة . فليس الجانب الايجابي في هذه الحضارة هو التقدم العلمي والثقافي والرخاء، والجانب السلبي هو انفلات المعايير الخلقية وسقوط الضمائر ... كلا، ان الوجه العظيم لهذه الحضارة هو الاشتراكية التي يجب ان نستلهمها بالفعل في بنائنا الثوري للمجتمع . واما الوجه البشع لهذه الحضارة فهو الاستعمار الذي نصارعه منذ غزا ارضنا وما تزال انتصاراتنا عليه تتوالى وتنتكس، تحقق

لنا في كل خطوة تحررية استقلالا سياسيا واقتصادا وطنيا وتقدما حضاريا وهكذا تصبح المفارقة بين الشعوب المتقدمة والشعوب المتخلفة احدى النتائج المباشرة للاستعمار الغربي ، وهكذا ايضا يصبح تخلفنا الحضاري ضمن هذه النتائج ، وليس سببا لها كما تصور الدكتور زريق • ومن ثم تصبح شعارات السلام العالمي والوعي الانساني والاحياء الخلقي مجموعة من «المصادرات» المنطقية الخاطئة التي قلبت الوضع رأسا على عقب • فلا شك اننا من خلال نضالنا الثوري ضد الاستعمار الاجنبي، واستلهامنا الاشتراكية في مستوى الفكر والتجربة ، سوف يقودنا بالضرورة من وهاد التخلف الى مرافىء التقدم •

اقد احس الدكتور زريق بازمته المنهجية حين توجس خيفة ان يقال «ان هذا كلام مثالي متجرد من الواقع غير مقدر اياه حق التقدير» (ص ٣٩٥) • والحق ان الرؤية المثالية الاخلاقية تشكل العمود الفقري لمنهج المؤلف في خطواته النظرية ، وتفصيلاته التطبيقية على السواء • فالتجرد الذي يتصور ان تكون العقلية الثورية متحلية به ، يفرغ هذه العقلية من ثوريتها تماما ويجمدها • اذ انها بهذا التجرد الخيالي ، تصبح ثورة من ، وضد من ؟ وعندما تحتل هذه العقلية الثورية سلطة الحكم، هل يصبح هذا مجرد «استبدال سيطرة بسيطرة» ام نبحث عن طبيعة هذه السيطرة ومكوناتها ومقوماتها واهدافها ، وحينذاك تصبح عقليتنا موضوعية ثورية في نفس الوقت ؟

ان هذه الملاحظات جميعها لا تقلل بحال من اهمية العمل الجاد الذي قام به مفكر عربي على قدر عال من الثقافة وسعة الافق • بالاضافة الى ان الاتجاه الليبرالي الذي يمثله الدكتور قسطنطين زريق في امس الحاجة الى المناقشة الموضوعية من جانب الاتجاهات الاخرى التي لا اشك لحظة في انها تفيد الكثير بالاحتكاك الفكري الخلاق ، والصراع الحر المثمر •

قلق الانسان الجديد

في مؤتمر لفلاسفة العالم ، عقد منذ سنوات بالولايات المتحدة ، بحث المؤتمرون طبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها العالم ، والدور الذي يمكن ان يؤديه الفيلسوف او المفكر في النصف الثاني من القرن العشرين ، اي في عصر الفضاء والغبار الذري • ولقد شهدت السنوات الاخيرة بعض النتائج الهامة في المستوى السياسي لقرارات هذا المؤتمر• فقد تطلعت البشرية بتقدير واعجاب الى محاولات الفيلسوف الانجليزي برتراند راسل من اجل السلام ، هذه المحاولات التي قادته وهو شيخ في التسعين الى زنزانة مظلمة باحد سجون لندن • كما تطلع العالم بارتياح عميق الى ما كتبه المفكر الفرنسي جان بول سارتر حول الثورة الجزائرية في كتابه «عارنا في الجزائر» ، وما كتبه حول المشكلة الكوبية في كتابه «عاصفة على السكر» •

اكدت هذه النتائج ظاهرة هامة هي الارتباط الوثيق بين الفلسفة والقضايا الاجتماعية المطروحة على الصعيد العالمي• وانبثق عن هذا الارتباط ظاهرة اخرى في المستوى النظري هي ان الانشغال بقضايا الكون الكبرى التي تخضع بطبيعتها لتجريد الوجود من المضمون الاجتماعي والالتفات الدائم الى جوهره الميتافيزيقي •• اقول ان الانشغال بهذه القضايا لم يعد يحول بين المفكر او الفيلسوف وبين الاحساس الحاد بمشكلات

الانسان على هذا الكوكب •

ونتيجة لذلك اصبحت الفلسفة ، والفكر بوجه عام ، كلمة مسموعة تتلمس آثارها في الخطابات المتبادلة بين برتراند راسل من جانب ، وخروشوف وكيندي ونهرو من جانب اخر • او في الخطاب الذي القاه سارتر العام الماضي بمؤتمر موسكو لنزع السلاح •

كذلك كان من النتائج المباشرة في الميدان الفلسفي تلك المصالحات التوفيقية بين الاتجاهات الوجودية المتطرفة والتيارات الاجتماعية المقابلة لها •

**

وبالرغم من ان الفكر العربي لم يشترك بعد في المؤتمرات الفلسفية العالمية الا انه كان شديد التأثر بهذه النزعة التوفيقية بين الفلسفة والمجتمع من جهة ، وبين الفلسفات المختلفة من جهة اخرى • ولا ينسى القارىء العربي كتابات الدكتور عبد الرحمن بدوي الاخيرة في «المجلة» التي ربط فيها بين بعض الفلاسفة وفكرة السلام • ولعل هذه الكتابات تشهد للدكتور بدوي بان ما اضافه حتى الان الى المكتبة العربية يسجل بدقة تطور الحركة الفلسفية المعاصرة في الفكر العربي • فقد تعلم عليه وتأثر به قطاع عريض من الشباب العربي المثقف • ومن هؤلاء الاستاذين: مطاع صفدي واحمد حيدر اللذين اصدرا حديثا كتابين في الفلسفة يناقشان مشكلة القلق والانسان الجديد •

لا تنبع اهمية هذين الكتابين في مناقشاتهما لقضية واحدة ــ فهما ليسا كذلك ، وانما يمهد احدهما للاخر ــ بل لانهما يعبران عن مرحلة الوعي الحضاري الجديد الذي تشهده المنطقة العربية هذه الايام ، فقد طال العهد بيننا وبين محاولات واجتهادات المفكرين العرب في مجال الفلسفة ، حتى اصبحت الحركة الفلسفية الحديثة في اللغة العربية قاصرة

على تدوين التاريخ الفلسفي وكتب التعليم المدرسي في الجامعات • ومن هذه النقطة تكون محاولة مطاع صفدي واحمد حيدر جديرة بالاهتمام فهما لا يؤرخان للفلسفة ولا يقومان بالتدريس الجامعي وانما يحاولان عرض احدى القضايا الانسانية المعاصرة وتقديم بعض الحلول في تواضع شديـد •

ولنبدأ بكتاب مطاع صفدي «فلسفة القلق» (١) فهو البدايـة المنهجية للقضية التي نحن بصددها الان • والمؤلف يقرر منذ اللحظـة الأولى ان القلق هو العمود الفقري للتفكير الوجودي. ولذلك يحرص على استعراض مفاهيم مفكري الوجودية في معنى القلق منذ كيركجورد الى سارتر ، ونفهم ان نقطة الالتقاء الكبرى بين الفلاسفة الوجوديين هي بعينها نقطة الاختلاف بينهم وبين بقية الفلاسفة • هذه النقطة هي «القلق» الذي ينزع عن العين غشاوة المذهبية والتقولب ويفتحها جيدا علـى الوجود الذاتي المتفرد للانسان • لهذا يصبح الديالكتيك عند هيجل فتحا عظيما في تاريخ الفلسفة ، كما تمسي مذهبيته بعدئذ بابا ضخما اغلقـه باحكام في وجه فلسفة القلق ، او بالاحرى فلسفة الوجود الانسانـي الحق • من هنا هاجم كيركجورد الهيجلية والمذهبية والموضوعية . لان حقيقة الحقائق عنده هي الذات ، والذات ترفض الخضوع لشبكة مـن المفاهيم المطلقة ، كما انها ترفض الحياد ازاء علاقتها بالعالم • ولذلك يرى في المذهبية والموضوعية محاولة يائسة من جانب الذوات الذاهلة عـن وعيها في سبيل الحيلولة بين الذات ومأساة وجودها • اي ان بنـاء المذاهب والنظريات الشمولية والنزعات المطلقة هو رصف طريق الهرب من وجه اللامعقول والاحتماء بالمستوى الحسي لحياتنا اليومية • انـه طريق الجبن امام تحديات الكون الكبرى •

---

(١) صدر عن دار الطليعة ــ بيروت .

وهكذا نستطيع ان نفسر لماذا رفض كيركجورد ان يدعو افكاره «فلسفة» ، بل اسماها «مذكرات ميتافيزيقية» •• وبالرغم من ان هايدجر قد تحمل عبء صياغة هذه الافكار في رؤية منهجية الا انه ــ ومعه سارتر ــ يريان في الفلسفة ، والمعنى الوجودي بصفة خاصة ، معاناة شخصية ، ثم وصف نتائج هذه المعاناة دون التدليل عليها بالطرق البرهانية المألوفة في الفلسفة «والمعاناة تحتمل في الواقع وجود التعارض وعدم تجاوزه اي ان عنصر اللامعقول او العدم سوف يصبح اساسا رئيسيا لحقيقة هذه المعاناة » (ص ٢٤) الاان المعاناة تختلف من الاحساس بالذاتية المهمومة بتجسيد المطلق الالهي كطرف شخصي مقابل الوعي الفردي المتمزق عند كيركجورد . الى الذاتية التي تبشر بالسوبرمان عند نيتشه ، الى الذاتية الملتزمة بعبء الحرية عند كل من هايدجر وسارتر• وبينما نلحظ اتفاقا عاما بين الوجوديين في الثورة على المفاهيم المطلقة ، الا ان هذا لا يلغي «المطلق» كموضوع اصيل لكل تفلسف مشروع «ولذلك فان هايدجر يدعونا الى العودة الى ما قبل سقراط ، الى ذلك الوضع المليء بفكرة الكل ، اي الى هذه المواجهة الحقيقية للكينونة من خلال تساؤل الانسان الفيلسوف ، البريء في التقائه مع الغاز العالم من حوله • هذا التساؤل : لماذا كان وجود ولم يكن عدم» •

**

اذا كان المطلق هو الطرف المقابل للذات ، فان موقف الفرد من العالم هو المقولة الاساسية في فلسفة القلق ، واليقظة هي السمة البارزة على جبينه ، والوحدة هي مجرى شعوره الاصيل • والموقف من المطلق هو بؤرة التنازع بين الوجوديين . فبينما يراه كيركجورد في عزلة الذات عن «القطيع» و«العبيد» نراه في نفس اللحظة يؤسس في وجدانه مكانا لمطلق اخر هو موعده مع الله ، وبينما يراه نيتشه عناقا حميما للمخاطر

والاهوال نراه يبشر بقدوم السوبرمان •• اما هايدجر ومن بعده سارتر فيحددان هذه العلاقة بين الذات والعالم على اساس من الاعتراف بان الانسان كائن سيموت ، وان الصيرورة لا تنفي العدم ، والعزلة هي الوجود الوحيد الممكن امام الموت •

لهذا السبب يرتبط القلق عند كيركجورد بالخطيئة الاصلية ومفهوم الزمان وفكرة العدم وفكرة الحرية «ومع ذلك فان مفهوم القلق عند كيركجورد يختلط بغيره من المفاهيم ، كاليأس والخوف» • والفرق هائل بين القلق والخوف ، فهذا الاخير ليس الا رد فعل لموقف جزئي موقوت، اما القلق فانه موقف متكامل ازاء لا معقولية الوجود وبشاعة المصير • ومهما اختلفت تفسيرات الفلسفة لمعنى العدم ، فان مطاع صفدي يقول «في اعماق الموجود الحي غريزة الموت التي يسعى الى تحقيقها ، كما يسعى الى تحقيق غيرها من الغرائز» لذا كان العدم حقيقة ايجابية مساوية لحقيقة الوجود • ويفسر ذلك بقوله :

ـ «هذا العدم الفاصل غير موجود ، اذ انه يعدم ذاته • فليس هو بحقيقة موضوعية بقدر ما هو فعل تتخيله تخيلا• فالوجود لذاته هو عدمه الخاص ، اذ انني عن طريق الشعور اضع نفسي على مسافة من كينونتي الحاضرة» (ص ٩١) •

ـ «ان الوجود لذاته عبارة عن حركة دائمة ، من ذاته الى ذاته، من العاكس الى المنعكس ، وبالضد فهو عدم وجود يأتي الى الوجود عن طريق الوجود نفسه ، اي بواسطة الواقع الانساني الذي هو اساس العدم في الوجود» (ص ٩١) •

ـ «فما ليس بموجود يحدد ما هو موجود • وطالما انه عن طريق الواقع الانساني يأتي النقصان الى الوجود ، فانه يجب ان يكون الواقع الانساني هو نفسه نقصانا من حيث انه ينفي من حدسه نوعا من الوجود» •

ـ « •• فالواقع الانساني اذن هو عدمه الخاص ، اذ يشعر دائما بنقصانه من حيث انه وجود يتوحد ، ولم يوجد بعد دفعة واحدة • فهو ناقص منذ الاصل (اذ انه كائن ، من حيث هو غير كائن ، اذ انه غير كائن من حيث انه كائن) فالوجود في ذاته ابدا هو تجاوز نحو الاتحاد بالوجود في ذاته ، الذي هو اساس وجوده» (ص ٩٢) •

ومن صميم هذا التعريف للوجود والعدم ، ينبع تعريف القيم ، فهي لن تكون مجموعة من القواعد السلوكية المكتسبة من تجربة خارجية ، بل هي تصبح معاناة لذلك الصراع والتفاعل بين الذات والعالم من جهة، وبين الكائن والكينونة من جهة اخرى، وبين الوجود والعدم من جهة ثالثة • ذلك الصراع الرائع الذي تتولد عنه شرارة القلق الوجودي الحاد ، هو ينبوع قيمة القيم ، هو مصدر الحرية «اذ تعني الوجود الذي لست بكائنه الان ، والذي يمكنني ان اصنعه» اي ان القلق يعدم مظاهر الوجود الكاذب ، يخلع عنا لباس الاخرين ، يحطم من ذواتنا قوالب (الهم) التي فصلت حسب نموذج عام ، وحشرت داخلها كل شخصية • ثم يقدم لنا مجالا اخر لخلق الذات «انه يتحدى فينا ارادة التكوين» • ويختم الكاتب بحثه بان الفرار من القلق ليس الا شكلا من اشكال شعورنا بالقلق •

**

مطاع صفدي في هذا الكتاب الجديد يتميز بكافة السمات التي عرفناها في كتاباته السابقة وابرزها التمثل الواعي الدقيق لمناهج التيار الوجودي في الفلسفة ، واذا كان في الماضي قد اثبت هذا التمثل دون ان يثبت مراجعه في كتاب يربو على الخمسماية صفحة هو « الثوري والعربي والثوري» ، فانه قد تلافى هذا النقص في كتابه «فلسفة القلق» الذي لا يتجاوز المائة صفحة الا بقليل • كما انه اذا كان في الماضي

غامضا يسيل الى الابهام بالرغم من سعة الكتاب وضخامته . فانه هنا يسيل الى الوضوح مع التركيز غير المخل • وان كان هذا لم ينف قط ان المؤلف لم يهجر في كتابه الجديد من السطور الاولى الى الخاتمة المستوى الفلسفي المحض في التأليف ، فلم يلجأ في التفسير او التشبيه الى مجالات اخرى تغري الباحث باللجوء اليها كالعلوم الاجتماعية والاقتصادية والنفسية مما يهدد البحث الفلسفي عادة بالخروج عن طبيعته الخاصة الى الدخول في مجالات اخرى . وبمعنى ادق الى مستويات اخرى ، نشدانا للفكر الهين الذي يؤدي الى «العام» دون «الخاص» في مجال المعرفة •

كذلك يتسم تفكير مطاع صفدي بوحدة منهجية على الرغم من انه يتناول موضوع القلق الذي يشي بالتمرد على كل نظام وانسجام ومنهج • تتضح هذه الوحدة في وصفه للقلق بانه العمود الفقري للتفكير الوجودي ، ثم عرضه الدقيق لسلسلة المفاهيم الوجودية للقلق منذ كيركجورد الى سارتر ، والتي تنتهي بان القلق هو الصيغة الوحيدة الملائمة لمعنى الحرية ، بل تصبح الكلمتان وكأنهما مترادفتان •

على انني لا اتفق مع المؤلف في مقدمات هذا المنهج . وبالتالي اختلف معه في كثير من النتائج التي وصل اليها ، بل انه لم يصل بفاعلية هذا المنهج الى بعض النتائج التي ارادها في ثنايا البحث •

فالقلق ــ كما اعتقد ــ ظاهرة حضارية رافقت جميع الفلسفات ، فاللحظة السابقة على الاكتشاف عند كل فيلسوف هي اروع لحظات القلق • هذا القول لا ينفي ان القلق عماد الفلسفة الوجودية ، ولكنه كان يتطلب من الكاتب ان يمهد لنا به حتى نستطيع قبول هذه الفكرة الاخيرة ، بل كنا نستطيع ان نضع ايدينا على الاختلاف الكيفي بين قلق الانسان في الماضي ، وقلقه في العصر الحديث • ولعل مطاع قد تطرف في الحفاظ على المستوى الفلسفي للبحث للدرجة التي لم يربط معها بين

الوجودية كتعبير فلسفي عن قلق الانسان المعاصر ، وطبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها القرن العشرون • وهو يكتفي في هذا الصدد ــ كما يفعل بعض كتاب الغرب ــ بأن الخلفية الثقافية للقارىء تتضمن الارض الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي انبتت هذا التعبير ، لذلك جاءت الفصول الخاصة بالوجود والعدم اقرب الى التأملات الفقهية فيما اذا كان العدم موجودا ، ام انه كان موجودا ثم تعدم •• الخ بينما جاء الفصل الخاص بالحرية كمرادف للقلق ــ كما تتضح باسهاب عند سارتر ــ فان المؤلف لم يعن بها العناية التي اومأ بها البحث في البداية، ذلك ان القلق الوجودي كمنهج في التفكير يغاير تماما الابنية النظرية المتكاملة او وجهات النظر الشاملة من حيث استنادها على النزعة الاطلاقية في تفسير الانسان والكون والمجتمع • وكنت اتوق بالفعل الى ان يعقد الكاتب مقارنة ــ فلسفية ــ بين احد هذه المذاهب وفلسفة القلق ، حتى يمكننا التعرف على مدى ما يسهم به منهج الانطلاق اللانهائي في ازمة الانسان الحديث •

**

وهذا ما حاوله الاستاذ احمد حيدر في كتابه الهام «طريق الانسان الجديد بين الحرية والاشتراكية» (١) من «المطلق» ايضا ، يبدأ الكاتب القضية فيعين له خاصتين اساسيتين هما الوحدة والثبات • وهذان العنصران يشكلان السر الكامن خلف الصراع بين الانسان والكون ، بين الارادة والمادة ، بل هما يكونان السبب الرئيسي في الصراع داخل الذات الانسانية نفسها • بين الارتياح الى التفسير الشامل والتطلع الى الاكتشاف ، بين الايمان المستقر ، والعقل الشكاك المتردد ، تبدو نقاط

---

(١) صدر عن دار الآداب ــ بيروت .

التحول في التاريخ الحضاري هي اعلى مراحل الصراع «ويمكن التعرف على الاجيال التعيسة التي يكتب عليها ان تعيش هذه المراحل المهيضة ، والاجيال التي تعيش بلا مبرر وبلا هدف لان الاهداف القديمة قد تداعت والاهداف الجديدة لم تلح بعد» (ص ١٠) • في هذا الحال يفقد الانسان مطلقه ، ويجد في البحث عن مطلق جديد (يستخدم المؤلف لفظة المطلق هنا بمعنى الفلسفة او المنهج او النظام الفكري او وجهة النظر الشاملة) ، فالوجود الانساني هو شبكة من المفاهيم نلقيها على الوجود الخام ونراه من خلالها ، وتصبح هي واياه بالنسبة لنا وتتلاءم معها كما لو كانت هي الوجود الوحيد • وفي اعماق الانسان رغبة ملحة لان تتلاءم احتياجاته اليومية في ايقاع منظم منسجم مع ايقاع الكون ، لذلك يستريح الى التفسير الكلي ويرفض الاستقراء الجزئي • وتحاول كثير من الفلسفات الشمولية الزعم بانها تبدأ من الاستقراء الجزئي — من واقع العلم التجريبي — وتنتهي الى النظام القياسي • وتتجاهل هذه الفلسفات عند المؤلف ان مجرد وصولها الى القياس اليقيني يفقدها صلتها بالواقع الحي والوجود الخام المجرد من النظرة الخارجية او المفهوم العميق الذي تسبغه عليه • لذلك كانت المأساة الكبرى في التاريخ البشري هي الصراع بين الانسان ونزعته الاطلاقية ، والوجود الذي يرفض هذه النزعة بصفة دائمة • «وقد بلغ الصراع بين العقل والوجود اشده في عصرنا الحاضر ، ووصل مرحلة لا نظن ان هدنة ستتم بعدها ، ويبدو ان العقل قد اقتنع اخيرا ان شباكه اضيق من ان تقتنص الوجود ، وفي هذه القناعة يكمن اليأس وتكمن المأساة خصوصا عند الاجيال الجديدة التي تحاول ان تبني عالمها الخاص بها بعد ان انهارت العوالم القديسة • ومن اجل ان تبني عالمها عليها ان تجد المطلق ، ولكن عقلها اقتنع بعد الفواجع الكثيرة ان المطلق امنية خاصة بها وان الوجود يرفض هذه الامنية» (ص ١٧) • هكذا يربط المؤلف بين القضية الفلسفية ومأساة

الانسان المعاصر ، ولكنه لا يمنحها كافة ابعادها عندما يغفل ان التقدم العلمي المذهل قد اثبت شيئا خطيرا هو ان المشكلة الميتافيزيقية المتعلقة بسر الوجود تخرج بطبيعتها عن منطقة نفوذه • كما ان الحربين العالميتين قد اسهمتا في تكثيف بشاعة المصير الانساني • ومن ثم كان امرا طبيعيا ان يتعمق في وجدان الانسان الحديث الاحساس باليأس والهزيمة كرد فعل لمعنى العبث الرابض في اعماق الوجود • هذا العبث الذي يضع البشرية بين قوسين هما الموت واللامعقول •

لهذا وفق المؤلف في قوله ان القلق ظاهرة قديمة ، اما اليأس فظاهرة حديثة ، ولكنه لم يحاول قط ان يتتبع مسار القلق الانساني من المستوى البدائي الى المستوى الفلسفي الذي يرفض الهياكل النظرية ، ويطالب بمنهج مفتوح ، ذلك المنهج الذي دعوته بمنهج الانطلاق اللانهائي • وانما هو يجعل من النظرية او الفلسفة او المنهج مرادفا للمطلق ، ثم يستبدله بوريثه الشرعي : النسبية • غير انه يستخدم هذه الكلمة كتعبير عن الاستقراء الجزئي للواقع ، ولم يجب ما اذا كان ثمة تناقض بين مجموع الحقائق النسبية ، والحقيقة المطلقة • وانما يؤكد ان التناقض قائم بين «المعرفة» بطبيعتها التواقة الى الشمول والاطلاق ، والوجود الذي يخلع عن نفسه اية وجهة نظر مفروضة عليه ، ويصبح في حالة من العراء المطلق الذي يتسبب عنه ذعر الانسان وقلقه الشديد •

من هنا يتوقع القارىء ان يساعده المؤلف في التخلص من ربقة النظريات بعد ان دمغها بالادعاء والافتعال لقصورها عن استيعاب الواقع من جهة ، ولابتعادها عن استقراء هذا الواقع بصفة دائمة من جهة اخرى، ولتضمنها قدرا لا بأس به من الحتم والجبرية والضرورة من جهة ثالثة • ولكننا نفاجأ بالاستاذ احمد حيدر يقودنا الى محاولة توفيقية سبق ان ادانها • فهو يقرر في صفحات طويلة ان الذات مستقلة عن العالم ، وهي مبدأ افعاله ومصدر حريتها ، ومع ذلك فهو يؤكد ان العالم ، من حولها

جدران حتمية تحوطها بالضرورة والجبر . ومن ثم كان لا بد من الوعي بقوانين هذا العالم حتى يمكن السيطرة على الطبيعة ، وبالتالي يمكن اشباع احتياجات البشر بواسطة التوزيع العادل للانتاج عن طريق الاشتراكية . وعندئذ تحقق الذات وجودها الخاص المتفرد ، اي ان تعرف طريقها الى الحرية بالمعنى الوجودي .

**

هذه المزاوجة بين الوجودية والاشتراكية ليست جديدة على الفكر العالمي المعاصر ، كما انها ليست جديدة على الفكر العربي الحديث . فقد عرفنا في السنوات العشر الاخيرة ، الكثير من شبابنا المثقف وهم يقومون بعملية المصالحة هذه .. فبعد ان كان المفكر المجري جورج لوكاتش يتساءل في حزم «ماركسية ام وجودية ؟» ويقرر الكاتب الفرنسي روجيه جارودي «الوجودية فلسفة الاستعمار» ويكتب كانابا «الوجودية ليست فلسفة انسانية» ، وكان المفكرون الوجوديون يردون التحية بعشرة امثالها اضحينا نستمع الى سارتر وهو يقول ان الوجودية «طريقة» لفهم الماركسية ، وان الماركسية هي الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر .. حتى ان بعض المعلقين في الغرب يفسرون الالتزام الوجودي للادب على ضوء الفهم الشيوعي ، واصبحوا يصفون سارتر بالاحمرار .

ولقد تأثر فريق من شبابنا العربي المثقف بالاتجاه الوجودي في التفكير منذ حوالي خمسة عشر عاما ، ولكن الازمة الاجتماعية الطاحنة في المنطقة العربية خلال هذه الفترة ادت بهم الى البحث عن حل. فكانت الاشتراكية هي الحل الوحيد . لهذا السبب تأثر اولئك الشباب بتيار المزاوجة بين الوجودية والاشتراكية . اولا : لانه كان من العسير التخلص من «المزاج» الوجودي في التفكير بعد الامتزاج الدموي

بفلاسفته (لاسباب ليس هنا مكان شرحها) ولان الاشتراكية التي يزاوجون بينها وبين الوجودية ترفض الكثير من المبادىء الماركسية التي ترفضها الوجودية ايضا •

كذلك فالمزاوجة بين اتجاهين «جاهزين» في التفكير العالمي ، امر يسير ، وان كان يؤدي الى العديد من التناقضات كما سنرى • ولعل التناقض الرئيسي في كتاب احمد حيدر انه بينما يرفض التفسيرات والحلول الشاملة لقضايا الانسان والكون والمجتمع ، نراه يزاوج بين الوجودية والاشتراكية بغية الشمول والنظرة الكلية (التوفيقية بمعنى ادق) •

يقول (ص ٦٠) : «ان الحياة هي فعل مستمر ، وبالتالي اختيار مستمر» وفي (ص ٦٣) : «ان التوزيع الدقيق للعمل يلخص الفرد بدوره في الصناعة ويسلبه نشوة الابداع التي تعوض الجهد والسبب انه يجهل الغاية النهائية للعمل ، وبذلك يصبح مسمارا ليس الا في الالة الضخمة» • ويلح في (ص ٦٥) على ان ما يعرقل الذات فعلا هو الذوات الانسانية الاخرى • كذلك يفرد صفحات كاملة للتدليل على ان الذات ليست امتدادا للكون بل هما نقيضان في صراع دائم • ولست اعتقد ان هناك من يختلف في ان هذه المجموعة من التعاريف السريعة مستمدة من الفكر الوجودي • الا ان المؤلف يعود فيقول (ص ٦٧) ان هناك اوضاعا هي «جدران تخضع للحتمية ، وتحدد الذات الانسانية ، وعلى الانسان ان يحسب حسابها ومن اجل ان يتلاءم معها يجب ان يفهم قانونها ، لاننا نسيطر على الطبيعة بمعرفة قوانينها» كذلك : «نخلص من ذلك ، الى ان الحرية المطلقة ، وهم خالص ، فالحرية امر نسبي ، وهي مرتبطة بالفهم» •

وفي (ص ٩٠) يؤكد ان حرية الانسان هي الوعي بالضرورة ، واننا لا نستطيع ان ننجو من الحتمية التاريخية بقوانينها المستقلة عن ارادة الانسان • وفي (ص ١٤٥) ان التوزيع الاشتراكي للانتاج والاستهلاك

هما الضمان الوحيد لتقدم الانسانية . الى ان يقول (ص ١٥٦) : « ان الموضوعية شرط للحياة والحرية معا ، فلا يمكن ان تستمر الحياة او تزدهر . الا ابتداء من هذا الشرط الاساسي الذي هو الضرورة» ، «فالموضوعية هي خروج الفرد عن ذاته ليلتقي بالاخرين عن طريق قيمة عامة ، وهذا شرط للحياة والاخلاق معا» (ص ١٥٧) ، ويختتم كتابه بقوله : «اننا لم نقدم اذن . سوى المنهج الضروري من اجل المعرفة ، لاننا نؤمن بأن المعرفة هي الغاية النهائية للانسان ، وان الانسان يعيش بالخبز ويحيا بالمعرفة» (ص ١٦٣) .

**

ولست اعتقد ان هناك من يختلف معي في ان هذه المختارات تتناقض تماما عن سابقاتها .. والتناقض هو الثمرة الطبيعية للمزاوجة الميكانيكية بين منهجين مختلفين منذ البداية الى النهاية . الا ان هذا التناقض نفسه يشير الى ان قلق الانسان الجديد قلق مزدوج ، فالهموم الميتافيزيقية لا تشغله عن همومه الاجتماعية . غير ان الحل الاشتراكي النابع من الموقف الوجودي ليس حلا متماسكا ، بل يتميز بكثير من التناقضات التي تنفي امكانية تحقيقه .

ان كتابي الاستاذين مطاع صفدي وأحمد حيدر ، يفتحان افقا جديدا امام الجيل الجديد من الشباب العربي المثقف ، اذ هما يقدمان محاولة جادة في ميدان الفكر الفلسفي هي الربط بين الفلسفة والحياة .

الواقعية الاشتراكية
في النقد العربي الحديث

بدأت تسمية الاتجاهات الادبية والفنية منذ اواخر عصر النهضة • وانتعشت حينذاك حركة جماعية تقتفي آثار القدامى من الاغريق والرومان . وتستمد اصولها النظرية من ارسطو ، فسميت بالحركة الكلاسيكية لترسمها خطى الاقدمين فيما ابدعت من آثار ظل الطابع المدرسي سمتها الرئيسية • ولم يكن هذا الاتجاه الا تعبيرا فنيا عن يقظة العالم الاوروبي من وهاد القرون الوسطى . وقد تجسدت اليقظة في اجترار القديم احتجاجا واعيا على ظلام تلك الفترة التي سادت فيها آداب الكنيسة وفنونها • وكانت الكلاسيكية تعبيرا موفقا لعملية الاجترار هذه •

غير ان المجتمع ـ كبقية اشكال الطبيعة ـ لا يعرف حالة السكون• فالتفاعلات المستمرة ، بين جنباته تتطور به من صورة الى اخرى • والصورة الجديدة للمجتمع البشري فور انهيار النظام الاجتماعي اوضحت ملامح الفرد وأبرزت خطوطه واحلامه لدرجة كبيرة • تمثلت هذه الاحلام ، في الطموح والنزوع الدائم الى التفوق . مهما اعترضت طريق الفرد من عقبات واهوال • ومن الاحلام والطموح وخيبة الامل امام الصعاب ، تلونت عيون قطاع عريض من البشر في بداية القرن

التاسع عشر ، بالوان غائمة باهتة سميت رومانسية فأوجزت التسمية روح العصر بتلخيصها سمات فرد ذلك العصر ، وتمييزها بينه وبين انسان عصر النهضة . ولم تنل التسمية غير هذه الاهداف حتى دعاها بعض النقاد بالحالة النفسية اقرب منها الى الاتجاه الادبي والفني (١) بينما دعاها آخرون بكلاسيكية المحدثين (٢) . اي ان الرومانسية لا تعني مجموعة من القواعد الفنية ، بقدر ما تعني الخصائص العامة لعصر معين. وجاء الادباء والفنانون وآثارهم خلاصة تعبيرية لذلك العصر .

وفي موازرة الاتجاه الرومانسي ، كان هناك قطاع اخر استقبل التغير الاجتماعي على نحو مختلف . تتلمذت انسانية هذا القطاع على قوانين نيوتن في الجاذبية وقوانين مالتس في الاقتصاد وغيرهما من علماء ومفكري الاتجاه الميكانيكي لفهم الانسان والكون والمجتمع . وتبلورت نظرة هذا الاتجاه في الادب بان ينقل الفنان الواقع المرئي المباشر صورا طبق الاصل اطلق عليها لقب الواقعية النقدية لما قد توحي به الصورة الفوتوغرافية للواقع من نقدات تلقائية له . وحين ظهرت قوانين الوراثة العضوية برزت في الآداب والفنون محاولات تأخذ من تلك القوانين سندا لها ، ودعت نفسها بالواقعية الطبيعية . رفضت نظرة الآخذين بالجبرية الاقتصادية في محيط الواقع الاجتماعي ، وتبنت الجبرية العضوية لرؤية ذلك الواقع .

ونلحظ بعدئذ تسميات عديدة ، يرتكز بعضها على عنصر المصادفة كالبرناسية التي شاعت بين بعض الشعراء في فرنسا اصدروا ديوانا لهم يحمل هذا الاسم (وهو لأحد جبال اليونان ، وكان مهبطا لآلهة الشعر والوحي والالهام كما تفيد الاساطير) . ولعله كان رمزا لتحليقهم بعيدا

(1) READ, H. MEANING OF ART, P. 81.

(٢) المصدر السابق .

عن ارض الواقع ، تماما كما حدث للرمزية والسريالية والدادائية، فجميعها ليست مجموعة ثابتة من الاصول الجمالية بقدر ما هي تهدف الى رؤية الواقع من زاوية خاصة .

نخطىء اذن في اطلاق كلمة مدرسة على اي اتجاه ادبي او فني . فكل اديب او فنان يتفرد بسمات فنية خاصة به رغم انتمائه الى اتجاه عام يشتمل على رؤية قطاع معين من الناس في بيئة معينة من المكان في عصر معين من التاريخ . الفن هو المدرسة الكبرى . والاتجاهات المختلفة بمثابة السنوات الدراسية . فالاتجاه الكلاسكي يمثل درجة ما في تطور الفن . والاتجاه الرومانسي يمثل درجة تالية .. وهكذا .

ولقد حدث منذ تسمت احدى هذه المراحل بالواقعية لمجرد ان روادها ينسخون الواقع كما يرونه بالعين السطحية الجامـدة ، ان بلغت الاتجاهات الفنية درجة عالية من التشابك والتعقيد والتفرد (١) جعـل من المستحيل – اذا شئنا الدقة – تعميم أية تسمية على اتجاه او فنان.

بهذه المقدمة نلتقي مع الواقعية الاشتراكية . كاتجاه اطلقت عليـه هذه التسمية مع ظهور الحركة الاشتراكية في مجال تحقيقها الاجتماعي بالاتحاد السوفيتي . فما قاله ماركس وانجلز في كتابهما الضخم عن الادب والفن ، لم يشتمل على هذا التعبير . ولم يرد ايضا في تاريخ النقد الروسي ، رغـم الميول الثورية التي تتضـح فـي اعمـال بيلنسكي وتشيرنشفسكي وهرزن ودوبرليوبوف . وهم الرواد الذين مهدوا الحركة النقدية في الادب السوفيتي المعاصر .

وانما جاءت هذه التسمية مع الاتجاه الادبي الذي ولد مع الاعمال الادبية للكاتب مكسيم جوركي . ولم يولد التعبير مع المضمون الثوري

---

(١) وذلك تبعا لتعقد حياة المجتمع الانساني الحديث . بعد اجتيـازه عتبات البداوة الى الحضارة المتناهية التعقيد .

لاعمال جوركي دفعة واحدة . بل دعيت بالواقعية الجديدة اولا تمييزا لها عن الواقعية القديمة في الادب الاوربي ، ودعيت حينا بالواقعية الثورية لما تحتويه من قيم ايجابية في بناء المجتمع • ثم دعيت بالواقعية الاشتراكية للتفرقة بينها وبين الواقعية في فنون الغرب البرجوازي •

هذه هي اسباب التسمية ، وهي في النهاية لا تشكل تيارا فنيا معينا • وانما تؤكد اتجاها جديدا في رؤية الواقع يستند اساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع • ولقد كانت الاتجاهات الادبية جميعها تستند على دعامات فلسفية عبر العصور • ولكن الرؤية الاجتماعية للماركسية تحتم على الاخذين بها في المجال النظري ، الاخذ بها في مجال التطبيق • وهكذا تحتم على الفنان الذي يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع ان يعكس هذه الرؤية بعفوية وتلقائية في عمله الفني•

وينبغي ان نشير من البداية الى انه ليست هناك نظرية Theory ماركسية في الفن ، وانما هناك نظرة Outlook ماركسية للفن ، والماركسية نفسها ليست مذهبا Doctrine وانما هي منهج Method للتفكير • وحينئذ يصدق لوفافر بقوله : ليس ثمة فن ماركسي (١) •

والمتتبع لتطور النقد الادبي في المجتمعات الاشتراكية من جهة، وعلى يدي النقاد الماركسيين في الغرب من جهة اخرى ، يحس تماما بازمة تعبير الواقعية الاشتراكية بعد جريانه على الالسنة دون مراجعة وبغير تمحيص • فاذا قرأنا للناقد الانجليزي رالف فوكس فصلين كاملين عن «الماركسية والادب» و «الواقعية الاشتراكية» لم نحظ بتفسير فني للتعبير ، بل يؤكد لنا اهمية الدلالة الاجتماعية للعمل الفني والادبي ومعنى انبثاقها من الفلسفة الماركسية (٢)• ونطلع في كتاب جورج

(١) راجع كتابه «في علم الجمال» ترجمة محمد العيتاني ــ دار المعجم العربي بيروت (ص ٥١) .

(٢) انظر كتابه The Novel and the People عن دار النشر باللغات الاجنبية ــ موسكو ــ (٩٥)

طومسون عن «الماركسية والشعر» على تطور فن الشعر منذ فجر التاريخ. ونفيد من المؤلف كيف استخدم المنهج العلمي في بحث موضوعه على نحو رائع (١) . ولكنا لا نحصل من اية بحوث نقدية في الواقعية الاشتراكية على تدليل مقنع لهذا التعبير ، بما في ذلك كتابات جوركي .

اما الكاتبان اللذان تعمقا هذه النقطة فهما اندريه جدانوف وجورج بليخانوف . اكتفى الاول ، بقوله ان الفن «لا يعكس الواقع بصورة مدرسية جامدة ، او على اعتباره واقعا موضوعيا فقط ، بل يقدمه في تطوره الثوري» . وهو يفرق بذلك بين الرؤية الميكانيكية للواقع ، وبين الرؤية العلمية . واكتفى الثاني بتحليل الصلة القائمة بين الفن والحياة تحليلا عميقا يعتمد المنهج الجدلي . ولم يدلل الكاتبان كلاهما على صحة تعبير الواقعية الاشتراكية. بل ان احدهما ـ بليخانوف ـ لم يستخدم التعبير على الاطلاق .

والاهمية القصوى التي تضطرنا الى التأني في بحث هذه النقطة ترجع لسببين : اولهما ان هذه التسمية لا تتفق مع تطور التعابير الفنية. فالاتجاهات السابقة مثل الكلاسيه والرومانسية والواقعية كانت تمثل رؤى فنية للواقع فاذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فانها تشكل اتجاها يمثل رؤية فلسفية للواقع . ولا نقول رؤية اشتراكية ، لان هذه اللفظة تعني التحقيق الاجتماعي للرؤية الفلسفية وليست هي الرؤية نفسها . وهكذا نخطىء ، بتعبير الواقعية الاشتراكية لاقتصاره على دلالة العمل الفني وحدها . ذلك ان الاساس الفلسفي للتعبير ـ وهو الماركسية ـ يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرة الجمالية ، فيستحيل اذن ان نعمم تسمية

(1) Thomson, G. Marxism and Poetry, London, L, W, 1945.

فلسفية او اجتماعية على اعمال فنية • والتفرقة الحاسمة بين هذه الاعمال وبين غيرها هي مجموعة الخصائص الجمالية للعمل الفني ، والتي يختلف بواسطتها كل فنان عن الاخر . او التي يختلف بها كل اتجاه فني عن الاخر • والماركسية ليست الا منهجا للتفكير ومن الخطأ الفادح اذن ان نقحم تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتجاه الفني الاخذ بنفس المنهج •

والسبب الثاني الذي يدعنا ندقق في بحث هذه النقطة كونها تفصح عن تيارين متناقضين ، قاد اولهما انجلز حين قال صادقا «ان الاعمال الفنية تعبر جميعها عن رأي في الوجود ، وتترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعي القائم ، وعن نقد ، وامل واتجاه •• ولكن ذلك الاتجاه متولد من العمل الفني نفسه ، ومن كونه صورة للحقيقة ، اذ ليس للمؤلف ان يتدخل ليملي حكمه او يفرضه . لان الوقائع التي جاء بها وعرضها لا تحتاج قط الى شفيع » • وقاد لينين التيار الاخر ، حين قال « على الادباء والفنانين ان ينتجوا للملايين من الايدي العاملة ادبا حزبيا بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية» (١) وما يزال التياران على قيد الحياة بين النقاد السوفييت المحدثين ،فبينما ، تقرأ لاحدهم « انه من الصعوبة ان نجد عملا فنيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي» (٢) اي بعفوية او تلقائية ، يردد ناقد اخر قول بليخانوف «ان قيمة الانتاج الفني تحدده بشكل نهائي قيمة مضمونه» •

والخطورة في التيار الاخير سوف نلمسها في عرضنا للقضايا التي

---

(١) قد لا يفي النصان بالتعبير عن الخلاف الشديد بين انجلز ولينين ولمن يريد التوسع ان يطالع اعتراضات لينين في كتيبه المسمى بروح الادب الحزبي والمدرج في اعماله المختارة .

(٢) فاديم كوزينوف ــ مجلة الادب السوفيتي ــ الطبعة الانجليزية ــ عدد ٣ سنة ١٩٦٠ .

اثارها نفس الاتجاه في نقدنا العربي الحديث •

والتأثر بالاتجاهات الاجنبية ليس جديدا على النقد العربي • فقد تأثر النقاد العرب القدامى بما وضعه ارسطو من كتب في الشعر والخطابة(١) وتأثر نقدنا الحديث منذ نشأته بثمرات النقد الانجليزي عن هازلت ورد ووردزورث كما يتضح في الكتابات المبكرة للعقاد • ويبرز مع تطور مجتمعنا اتجاه اكثر تقدما ومنهج اكثر علمية في كتاب « التجديد في الادب الانجليزي » لسلامة موسى • ويتبلور هذا الاتجاه رويدا في مؤلفات اسماعيل ادهم عن الزهاوي ومطران والحكيم وطه حسين • ولم يقف الاتجاه الاول عند خطواته الاولى ، بل استعان بالابحاث السيكولوجية الوافدة كما نلمح ذلك في كتاب العقاد عن ابن الرومي . وفي كتاب محمد خلف الله احمد عن الادب من الوجهة النفسية • وكانت آراء محمد مندور حول الشعر المهموس وكلمات انور المعداوي حول الاداء النفسي امتدادا اكثر تطورا لنفس الاتجاه • كما عثر الاتجاه الاخر على امتدادات معمقة في دراسات لويس عوض ، وبخاصة في مقدمته لكتاب « بروميثيوس طليقا » و « الادب الانجليزي الحديث » (٢) •

ولقد مضى تطور النقد في ادبنا الحديث ــ الى حد ما ــ في خط مواز لحركة التطور الاجتماعي في بلادنا ، بحيث كان التيار المتخلف في نقدنا الادبي يرتبط تلقائيا بالوان متخلفة من الابداع الفني • والتخلف هنا في الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء • فالنقد الذي كان يعنيه الثروة اللفظية للقصيدة فحسب ، او الاحساس العاطفي الذي تشعه

---

(١) شوقي ضيف ــ مقدمة كتاب (النقد) ــ دار المعارف بالقاهرة ص ٦ .

(٢) لست انسى الاعمال النقدية الممتازة التي صدرت في البلاد العربية الاخرى ككتاب « الغربال » لميخائيل نعيمه . كما لست انسى الاعمال المبكرة للدكتور طه حسين كاحد معالم نقدنا الحديث . ولكني افضل في هذه النقطة ان ابين الخطوط الرئيسية المفيدة للبحث بصفة خاصة .

ابياتها فقط ، انتهى بان اقام حاجبا بين الفنان والتجربة الانسانية التي تكسب عمله الفني دلالة الشمول • بينما راح النقد الذي تعنيه الدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية معا ، يعمل جادا على تطوير فننا وادبنا الى مستوى ارفع • كان سلامة موسى ينادي بان يرتبط الفنان بمجتمعه عن وعي وتبصر ، وراح مفيد الشوباشي يعرض لاراء النقاد الروس بالدراسة والتحليل ، كي يقدم نموذجا لما يجب ان يكون عليه نقدنا المحلي ، وجاء لويس عوض اكثر تخصصا ، فاستعرض تاريخ الحركات الادبية في اوربا مدللا على ان الفن مرآة للتطور الاجتماعي • وعلى هذا النحو مضى الاتجاه المتقدم في نقدنا ناقصا ، اذ اعتمد بصورة مطلقة على رسم الخطوط العريضة «العامة جدا» كما فعل سلامه ، وعني بالتحليل التاريخي كما نرى في اعمال لويس • لذلك كان ينقص الاتجاه دعامتان في غاية الاهمية (وبغيرهما لا يصبح متكاملا) وهاتان هما : الدعامة الفلسفية ، اي المنهج النظري والنقد التطبيقي على ادبنا المحلي •

ولم يبدأ هذا التكامل بصورة منظمة الا منذ عشر سنوات حيث بلغت الحركة الوطنية في تطورنا الاجتماعي درجة عالية من التقدم• وتنبه رواد المرحلة الجديدة الى كل ما يملأ سوق القراءة باسم الانتاج الادبي• كانت هناك مئات الاعمال الهابطة من شأنها تمييع الوجدان الاجتماعي للمواطنين باسم الفن ، والفن منها براء • وهكذا توجهت عناية اولئك الرواد الى مضمون العمل الادبي كي يؤدي وظيفته في المسار التقدمي للمجتمع • وهنا برزت ـ على الفور ـ اولى قضايا الاتجاه النقدي الجديد في المجال النظري •

١ ـ الفن بين التقدم والرجعية

تساءل الاتجاه : أليس للآداب والفنون دور اجتماعي وبالتالي الا ينبغي ان نصنف الاعمال الادبية الخالية من الهدف الاجتماعي المتقدم

في خانة الثقافة الرجعية ؟ ثم ما هو واجب الناقد ؟ هل يقتصر على دراسة الاشكال الفنية من حيث قيمتها الجمالية، ام ان واجبه . الان . كشف القيمة الاجتماعية للعمل الادبي ؟.. وتوالت امثال هذه الاسئلة كنتيجة منطقية لاشتداد حركة التحرر الوطني ، وانتماء اصحاب النظرة الجديدة الى اتجاه سياسي تقدمي، وغلبة الكتابات الهابطة في السوق باسم الادب. وانتشار الوان مذهلة من الانحلال في اخطر مرحلة وطنية من تاريخنا الحديث .

كانت هذه هي الاسباب المباشرة وراء تقسيم الدعوة الجديدة للادب الى قسمين : رجعي وتقدمي . لم يكن هناك الاساس الفني او الفلسفي للتقسيم ، وانما كانت اندفاعة تلقائية بمثابة رد فعل عفوي لما آلت اليه سوق القراءة من عفونة وهبوط . لكن هذه الاندفاعة سرعان ما استولت على وعي اصحابها فصاغوها في مبادىء فنية وفلسفية وقالوا بان «العمل الادبي يكون تطورا تقدميا بمقدار ما يكون اقرب واصدق تصويرا للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة الى التطور وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع . بعد ان انتهت مهمتها التاريخية» (١) اما الادب الرجعي فهو «الذي يتجاهل — عن قصد او عن غير قصد — فعل حركة التاريخ هذه . يتجاهل القوى الجديدة النامية وينصرف همه في العمل الادبي . الى الفئة التي تعوق حركة الولادة والتجديد يؤكد مصالحها ويزين «فضائلها» .. » (٢)

وليس من شك ان هذه الكلمات تفيد الباحث الاجتماعي او الكاتب السياسي . اما طبيعة العمل الفني فتستوجب حديثا آخر حول كيفية

(١) حسين مروة — قضايا ادبية — دار الفكر بالقاهرة (ص ١٢)
(٢) المصدر السابق (ص ٢١) .

تحقيق هذه الفلسفة في الفن • لقد كان بلزاك «محافظا» في السياسة وكانت عواطفه كلها تتجه الى الطبقة المقضي عليها بالزوال ، ورغم ذلك — يقول انجلز — «فقد صورت اعماله الرائعة حتمية انهيار هذه الطبقة، فكان بلزاك من اكبر انتصارات الواقعية» ويعلق الاستاذ حسين مروة بانه «لا ينتقص من قيمة اديب من هذا الطراز ان تكون عاطفته الى جانب القوى المنهارة ما دام ادبه يفضح انهيارها ويكشف اغلالها» (١) وكان بودي ان يقول «ما دام ادبه صادقا» ، لان الصدق وحده هو الذي قاد بلزاك — بغير الفلسفة الماركسية — لان يؤكد بالتعبير الفني انهيار طبقته الاجتماعية •• تماما كما أشار ماركس الى اعمال شكسبير • وخلاصة هذه النظرة الصائبة ان «الصدق» هو المعيار الوحيد للفن الاصيل • وصدق الفنان لا يرتدي ثوبا اخلاقيا ، وانما يكتسب دلالة فنية • بمعنى ان الفن «هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة» (٢) فلا نملك ان نطلب اليه الا شيئا واحدا هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به • والضابط الحقيقي للاحساس بهدا التكافؤ هو الوحدة الدينامية التي نستشعرها في النسيج الفني ، فتصبح الصياغة الجمالية هي الفيصل في تقييمنا للفن ، اذ هي التي تعطيه نوعيته الخاصة • اي ان الفن يستمد مادته من الحياة ، ولكنه يهب هده المادة شكلا نوعيا خاصا هو الشكل الفني (٣) وبذلك لا نستطيع ان نصف عملا اديبا ما بالرجعية او التقدمية (بالمدلول السياسي والاجتماعي للتعبير) اذا شئنا ان نكون نقادا للادب • اما الباحث الاجتماعي والكاتب السياسي فيمتلكان هذا الحق،

(١) المصدر السابق (ص ٢٣)

(2) Hudson, Introduction to the Study of Literature, P. 349

(٣) هنري لوفافر — المصدر السابق — (ص ٣٥) .

وعندئذ لا يكون عملهما نقدا ادبيا • يقول هنري لوفافر ان الفنون الدينية ليست سلبية على الاطلاق «لا •• لان كل فن انما هو فن انساني ، والفن الذي لا يتضمن نزعة انسانية ليس لنا ان ندعوه فنا غير انساني» (١) ولما كان الصدق هو المعيار الوحيد لنجاح العمل الادبي فنيا ، فاننا لا ندهش حين يؤكد فاديم كوزينوف « بانه من الصعوبة ان نجد عملا ادبيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي بطريقة او باخرى » •

وهكذا لم يوفق نقاد الدعوة الجديدة في ادبنا الحديث ، حين وضعوا ادب مورياك وجويس واليوت ومحفوظ والحكيم وعبد القدوس في قفص الاتهام • ونحن نواجه بذكر هذه الاسماء مشكلة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الفنان لان اولئك النقاد كادوا يجزمون بان كل من ينتمي الى الطبقة المتوسطة او العليا ينزلق بالضرورة الى مهاوي الرجعية (٢) فيقول عبد العظيم انيس في مقدمة حديثه عن الرواية المصرية ، ان من المهم ان نؤكد قبل الاستطراد ان نجيب محفوظ كاتب البورجوازية الصغيرة (٣) ويصبح هذا الحكم التقريري المسبق هو القاعدة التي ترتفع فوقها كافة احكامه التالية • ويوضع اسم الفنان تبعا لذلك في خانة كتاب البرجوازية الصغيرة وهي التعبير الذي يفرق به بين هؤلاء و«الاخرين» من الكتّاب «الاحرار» فهذا ما توصل اليه الدكتور انيس حين قال عن نجيب محفوظ «والحقيقة انه حين يعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة فانه يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو ، وحدود

---

(١) المصدر السابق (ص ٥١) .

(٢) نسوا ان ابناء هذه الطبقات في ميدان السياسة ـ لا الفن ـ هم الذين قادوا حركات التقدم الثورية في العالم .

(٣) انظر كتاب «في الثقافة المصريــة» ـ دار الفكر الجديد ـ بيروت (ص ١٥٤)

فهمه هو وهو موقف عام لكل كاتب» (١) ويضرب لنا مثلا على ذلك باحدى شخصيات رواية القاهرة الجديدة فيقول « ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمه لنا في هذه الالوان الباهتة الميتة» (٢) . لماذا ؟.. لان نجيب محفوظ لم يعكس لنا اساسا الا جانبا من القاهرة الجديدة ، اما جوانبها الاخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية واضرابات العمال النقابية ، فلن تجد لها امرا يذكر عنده (٣) ولا ريب ان طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي ، ولكنها ليست بالعنصر الوحيد . واكثر الادباء اصالة -يقول لانسون- هو الى حد بعيد راسب من الاجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة ارباعه من غير ذاته (٤) . وابناء الطبقة الواحدة يستجيبون لاحوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة ، فلن تكون الطبقة -اذن- فيصلا في التكوين الفلسفي للفنان ، ولن تكون الاعمال الادبية تابعة لطبقات اصحابها بطريقة آلية . والكاتب نفسه يعتبر الشرقاوي من الادباء الاحرار وهو من ثراة الريف ! ولم تكن (الارض) قصة الفلاحين ، بقدر ما كانت قصة (القرية) بما تشتمل عليه من مستويات اجتماعية مختلفة .

ولم اكن اود مناقشة الدلالات الاجتماعية في الاعمال الادبية منعزلة عن اشكالها التعبيرية فليس هذا هو النقد الادبي . ولكني قصدت الى ايضاح القصور الذاتي في ذلك المنهج لدرجة ان النتائج المتولدة عن هذا التصور تلغي قيمة المنهج . فرغم انتساب فرانسوا

---

(١) المصدر السابق (ص ١٦٥) .
(٢) المصدر السابق (ص ١٦٧) .
(٣) المصدر السابق (ص ١٦٤) .
(٤) منهج البحث في الادب - ترجمة محمد مندور - دار العلم للملايين (ص ٢٣) .

مورياك ونجيب محفوظ الى الطبقة الوسطى او العليا ، جاء فنهما زلزالا قاسيا لهذه الطبقات ، لانهما كانا يمتلكان ذلك المعيار الوحيد في نجاح العمل الفني : الصدق . ومن الخطأ اذن ان نستخلص الموقف الاجتماعي للفنان بمجرد تعبيره او انتمائه الى طبقة معينة . وانما نستخلص ذلك الموقف من الاثر العام للعمل الفني . ولما كانت هذه العملية تقتحم مجالات عديدة غير النقد الادبي ، فان وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق في العمل الادبي من خلال تقييمه له .

ولا تستند عملية التقييم هذه على موضوعات او مضامين الاعمال الادبية الا من حيث اتصالها وارتباطها بالنسيج الفني ككل ، فلا ندين احسان عبد القدوس لانه يطرق موضوعات بذاتها تهبط في الموازين الخلقية الى الحضيض ، بل لان هذه الاعمال تهبط في مستوى النقد الادبي الى القاع ، فمستوى النسيج الفني لاعمال هذا الاديب ــ بما تحتويه من قيم فنية واجتماعية ــ ما تزال رابضة في طور متخلف من اطوار التاريخ الادبي . وعندما تتحدث عن مسرحية «اهل الكهف» لتوفيق الحكيم ، فاننا نذكر على الفور انها اول دراما مصرية . ولا نسارع في القول بانها «من الادب الرجعي لفلسفتها المتشائمة» (١) ، بل يعمد الناقد الى تحليل نسيجها فيتبين مصادر هذه الفلسفة من بنائها الدرامي وظروف كاتبها وتفاصيل مرحلتها الحضارية . ولا نستطيع ان نطلق الحكم على الادباء والفنانين الذين لم يتناولوا قضايا اجتماعية محددة في ادبهم وفنهم ، لان هناك قضايا اخرى كثيرة لم يصل المنهج الماركسي نفسه الى حلها ، فهل يمكن ان نقيم حاجبا بين الفنان وهذه القضايا ؟.. اذا تساءل اديب ما في انتاجه عن مصير الجنس البشري او

(١) محمود امين العالم ــ في الثقافة المصرية ــ (ص ٨٧ ، ٨٨) .

تخصص في التعبير عن دلالة الوجود الانساني ، فبأي ميزان نحكم على ادبه بالعزلة والانطواء والرجعية ؟ يخيل الي ان جيمس جويس و ت.س. اليوت حين عبرا عن مأساة الانسان الحديث ، كانا اكثر التصاقا بهموم البشرية من الذين يصورونها في جزئيات تقريرية ساذجة. واذا قيل بان مضمون رواية يولسيز هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال الذي تتميز به الحضارة الحديثة « وابطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة» (١) .. اذا قيلت هذه الكلمات الا تكتمل بقولنا « وهذه رؤية صادقة للحضارة الغربية الحديثة» بدلا من تصنيفها باحدى خانات الادب الرجعي« .. واذا قيل عن اليوت «سواء بسواء كجويس ، يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمها بانها ارض خراب لا خصوبة فيها ، وبان انسانها كائن اجوف مليء بالفراغ والقش والتفاهة (٢) » . الا يجدر بنا حينئذ ان نضيف الاسباب الكامنة خلف هذا الاحساس الحقيقي الصادق ولا نتورط في ان نضع بين فكي المقصلة حلقة رائعة من تطور الشعر الاوروبي باكمله ؟!

ولكن هذه الاخطاء جميعها جاءت نتيجة طبيعية لفهم قاصر لوظيفة الناقد الادبي . لقد تحدث الدكتور عبد العظيم انيس عن مجموعة من الروائيين المصريين فلم يتحدث عن خصائصهم الفنية قط وكأنه يتحدث عن اعمال سياسية محض . وقد توهم في بعض الاحيان انه يتحدث عن القيم الفنية حين يصف الشرقاوي قائلا «فانت معه تضحك وتبكي كأنك في الحياة نفسها» وكانت هذه الجملة ـ وامثالها ـ اعترافا حاسما بان الدكتور لم يستهدف مطلقا دراسة نقدية ، وانما اراد ان يهدينا بحثا

(١) المصدر السابق (ص ٤٥) .
(٢) المصدر السابق (ص ٤٦) .

في السياسة والمجتمع •• وفي حدود هذا الهدف المتواضع لم يتمكن من استقراء النظرة الصحيحة والحكم الصواب •

وكانت هذه الاخطاء جميعها ـ مرة اخرى ـ نتيجة طبيعية لفهم النقد والفن فهما خاطئا • ومن ثم يتحتم ان ندرس هذه النقطة من خلال القضية الثانية في المجال النظري لهذا البحث •

٢ ـ الشكل والمضمون في العمل الادبي

وما كانت هذه القضية لتكون على جانب من الخطورة ، لولا اننا ظللنا فترة طويلة سجناء مرحلة متخلفة في تعريف العمل الادبي • اذ اقتدت مؤلفاتنا النقدية الحديثة بتراثنا القديم في تقسيم الادب الى صورة ومادة او شكل ومضمون . فظلت الاختلافات التي تميز بين ناقد وآخر في هذه الدائرة المحدودة المغلقة • فريق من انصار القديم راح يردد بأن صورة الادب . هي اللغة ومادته هي الموضوع ، وفريق اخر يرى القالب الفني لا يقتصر على المعنى ، ويضيف اليه اسلوب المعالجة ، فيصبح ذلك القالب هو المنهج التعبيري للكاتب . ومضمونه هو الفكرة التي يصوغها القالب •

وجاء رواد الدعوة الجديدة في نقدنا الحديث . وقالوا بان التعريفات القديمة يعتورها القصور • فالاشكال التعبيرية ليست هي اللغة واسلوب المعالجة فحسب ، وانما صورة الادب «هي عملية داخلية في قلب العمل الادبي لتشكيل مادته وابراز مقوماته • ونحن لا نصف الصورة بانها عملية ، مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الاديب في تصوير المرحلة المارة وتشكيلها . بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الادبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الادبي ، نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته وننتقل بها داخل العمل الادبي من مستوى تعبيري الى مستوى تعبيري اخر ، حتى يتكامل لدينا البناء

كائنا عضويا حيا» (١) .

اما مادة الادب «فهي احداث ، لا من حيث انها احداث وقعت بالفعل ويشير العمل الادبي الى وقوعها ، بل هي احداث تقع وتتحقق داخل العمل الادبي في وقوعها وتحققها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعض افضاء حيا لا تعسف فيه ولا افتعال» (٢). والعمل الادبي اذن «هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا» (٣) .

وأدت هذه التعريفات بادىء الامر الى حدوث التباسات كثيرة في اذهان الادباء ودارسي الادب . غير ان الامثلة العديدة التي ضربها الاستاذ محمود العالم والدكتور انيس اوضحت الى حد كبير ما يعنيانه بكل من هذه التعريفات . وكان مثلهما الاول هو رواية جويس اذ قالا بان الوسائل الصياغية التي استحدثها هذا الفنان كالمونولوج الداخلي اسهمت في الوقوف بالصورة الادبية عند مضمونها المريض (٤) كذلك حالت الخصائص الجمالية في شعر اليوت بينه وبين «الكشف عن الجهود الصادقة للكفاح والتحرر والبناء» (٥) .

وتحدث الدكتور انيس عن خطأ نجيب محفوظ في احد مضامينه ، ويعلق الاستاذ حسين مروه «.. وقد ادى هذا الخطأ في المضمون الى خطأ في تكوين شخصية انسانية من شخصيات الرواية وهذا معناه الخطأ

(١) المصدر السابق (ص ٤٤) .
(٢) المصدر السابق (ص ٤٥) .
(٣) المصدر السابق (ص ٤٦) .
(٤) المصدر السابق (ص ٤٦) .
(٥) المصدر السابق (ص ١٣) .

في الصياغة الروائية (١) » • ويقرر العالم بصدد مسرحية «اهل الكهف» ان مصدر عجزها الفني هو ان فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبـض الواقع الحقيقي، وانما من فلسفة تتأمل الواقع دون ان تتحرك معه ودون ان تشترك فيه ودون ان تضيف اليه (٢) • كيف ذلك ؟•• «لان الواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع وانما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الاسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع» •

اوضحت هذه النماذج ان الاتجاه النقدي الجديد لم يضف جديدا الى الفهم القديم لطبيعة العمل الفني • فهو يتحـدث عن «الصورة» و«المادة» كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقريري بوحدة عضوية بينهما• كان تأكيده تقريريا لان الوحدة التي اشار اليها تختلف عن الوحـدة الدينامية في العمل الفني ، للدرجة التي لا ينبغي عندها ان نقول بـان هناك وحدة . وانما هناك عمل فني • فالتفاعل الذي يتخيله الاتجاه في العمل الادبي اقرب الى الحركة الميكانيكية منه الى التفاعل التلقائي ، ويبدو هذا واضحا عندما يتوهم انه لو استعان اهرنبورج بالصـورة الادبية لرواية جويس لتحولت احداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركةناكصة داخل ابطاله ولجمدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه(٣)• او انه لو اتخذ مايكوفسكي منهج اليوت الشعري سبيلا له ، لاراق دماء شعره واسكت نبضاته ، ولانطوى مضمونه مريضا عاجزا (٤) وكـأن ادوات التعبير الفني تحمل في كيانها المرض والعجز او الصحة والكمال • ان الخطأ الفادح في هذه الفكرة يعود لسببين : اولهما ان الذين قالوا بها فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على اساس شكلي فظنـوا ان

---

(١) المصدر السابق (ص ٨٩) .
(٢) نفس المصدر
(٣) المصدر السابق (ص ٤٦)
(٤) المصدر السابق (ص ٤٧) .

نوعية الاداة الفنية تشكل نوعية المضمون • بينما الفهم الصحيح يقول ان مهارة الفنان في استخدام اية وسائل تعبيرية يسهم بصـورة ممتازة في توصيل القيمة الانسانية للعمل الفني • وربما كان السبب الثاني هو ذلك الاعتقاد الخاطىء بان ثمة اسلوبا واقعيا وآخر ليس كذلك• ويحسم الناقد السوفيتي فلاديمير دنبروف هذه المشكلة عندما يؤكد بانه ليس هناك شيء يدعى الاسلوب الواقعي ، وأن للفنان مطلق الحرية فـي استخدام اساليب القدامى والمحدثين على السواء (١) • ومـن يتـذرع بالماركسية ، فليعد الى المفكر الكبير هنري لوفافر ليستمع اليه كيـف يستنكر ان نبحث عن وصفات ماركسية ليبدع الفنان جماليا (٢) •

وقادهم ذلـك التفسير الميكانيكي للتأثير المتبادل بين الشكـل والمضمون الى ادراك الصلة بين المضمون والشكل بنفس المنهج • يذكر الدكتور انيس ان المضمون الباهت الميت لشخصية علي طه في رواية نجيب محفوظ صاغ لنا هذه الشخصية في الوان باهتة ميتة (٣) • تورط الدكتور في هذا الرأي بفاعلية الفهم الآلي للعلاقة الداخلية بالعمل الفني بين عناصره المختلفة• انالشخصيات السالبة والموجبة والباهتة فيالمجتمع الانساني ليست الا «خامة» بالنسبة للادب ، لا تملك التأثير في قيمـة الجمال الفني او نوعية المضمون الانساني • لان هذه جميعا تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه • اي ما نسبه ذلك الشيء الرائع فـي وجدانه والذي ندعوه بالفن ؟•• اننا نغامر بالحقيقة حين ننطلق مـع بليخانوف من هذه المسلمة القائلة بان مضمون العمل الفني يحدد بصورة

---

(١) كان اراجون من دعاة السيريالية • ثـم تحول الـى الماركسية ، فاحسسنا في اشعاره الجديدة كيف افاد من الخبرات الجمالية في ظل السيريالية .

(٢) في علم الجمال (ص ٥٥) .

(٣) في الثقافة المصرية (ص ١٦٧) .

حاسمة قيمة هذا العمل • انها نظرة قاصرة عن ادراك طبيعة العمل الفني. المليء بالحركة الحية المتفاعلة على غير هذا النحو الميكانيكي الذي عارضه انجلز حين اعترض على تلك الامثلة التي لم تكن الصورة فيها تعبيرا عضويا عن الفكرة اي حين كانت الفكرة «مضافة من الخارج وبشكل متعسف» (١) ويقترب النقد الاوربي الحديث خطوة نحو الادراك الصحيح لمهمة الناقد الادبي عندما يقرر احد اساتذته «اننا حين نحكم بجودة الفكرة في قصة مثلا . وننسى الاطار الفني القصصي الذي عرضت فيه هذه الفكرة يكون حكمنا ناقصا لاننا قبل كل شيء لسنا بصدد الحكم على فكر مجرد» (٢) • اقول ان هذا التعريف يقرب من الوعي الصحيح بطبيعة النقد والفن ، اذ اصبح السؤال الاساسي امام الناقد هو : الى اي مدى وكيف تحققت هذه الوحدة الدينامية في العمل الفني ؟•• والاجابة سوف تفصح عن العناصر التي اسهمت موضوعيا في تكوين هذا العمل • ويبقى الصدق الفني عنصرا وحيدا من بينها جميعا نشترك في الاحساس به احساسا ذاتيا مطلقا • فما نسميه ذوقا هو مزيج من المشاعر والعادات والاهواء «ومن ثم يدخل في تأثراتنا الادبية شيء من اخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا» (٣) • وبذلك ينتفي الاطلاق في الحكم على الاثار الخلقية والاجتماعية والعقائدية للعمل الفني •

ومن طبيعة العمل النقدي تتبين طبيعة العمل الفني فلم يعد هو ذلك البناء الجمالي متضمنا دلالة اجتماعية • وانما هو ذلك النسيج الفني المتكامل الذي يكتسب دلالته الخاصة لكونه عملا فنيا فقط • وعندئذ لن يتحدث الناقد عن (أقسام) العمل الادبي فيحلل مضمونه

---

(١) ج. نيدوشيفين ـ علاقة الفن بالواقع ـ منشورات الفكر الجديد ـ بيروت (ص ١٨) .

(2) Wellek, R. And Warren, A, Theory of Literature.

(٣) لانسون ـ المصدر السابق ـ نفس الصفحة .

الاجتماعي ثم صياغته الجمالية ويحلم بانه يتحدث عن العمل الادبي كاملا. ان الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد ان يتناول العمل المنقود ككل • بل ويفرض على طبيعة العمل النقدي ــ بدوره ــ ان يكون نسيجا متكاملا غير مقسم الى خانات للدلالات الاجتماعية والقيمة الجمالية والمضمون السياسي •• الخ •

هل معنى ذلك اننا نرى العمل الفني كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الهواء ، فلا تتبصره في تفاصيله الذاتية والموضوعية ؟•• اننا في حدود هذا المعنى لا نتجاوز العتبات الاولى في تاريخ التفكير الفني • لا ريب ان العمل الادبي مزيج من العواطف والخبرات الاجتماعية والفنية ، ولكنه مزيج ، بصورة خاصة فريدة تحدد مهمة الناقد في دراسة هذه العناصر والخبرات في نسبتها الى العمل الفني ، لا الى الدور الاجتماعي الذي نفترض ان يقوم به ، ولا الى الوضعية الاجتماعية للفنان ، فهذا اللون يؤدي بنا الى نوع من النقد الاجتماعي او السياسي • كما انه ليس من مهمة الناقد ان ينسب تلك العناصر والخبرات المكونة للعمل الفني الى تقاليد فنية معينة ، او ينحصر في تحليل الصور البيانية والعلاقات الجمالية في العمل الادبي ، فهذا اللون من البحوث يؤدي بنا الى دراسات في علوم البلاغة والبيان واللغة ، ولكنه لا يعطينا نقدا ادبيا • فالنقد الادبي يختبر هذه العناصر والخبرات مجتمعة في نسيج واحد مكتمل هو الفن لا باعتبارها فكرا اجتماعيا او استعراضا بيانيا • اي ان كمال العمل الفني يتحدد ــ بالاضافة الى ما سبق ــ بقدرة كل من عناصره على تأدية وظيفته الخاصة ، والاسهام في تكوين العمل الادبي ككل اي اكسابه نوعيته • وهكذا لا يصبح الادب صورة ومادة او شكلا ومضمونا ، لان هذين التعبيرين بلغا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجههما الصحيح ، ولان الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد • بحيث

انه اذا لاحظنا صيغة تقريرية او حماسا هاتفا بالعمل الادبي ، لن نقول بأن الاديب عنى بالمضمون اكثر من عنايته بالشكل ، بل سنؤكد ان هذا العمل الفني ككل لم يكن متكاملا ، فالكاتب لم يعن ابدا بمضمونه على حساب الشكل ، وانما هو لم يتكامل بعد كفنان • وواجب الناقد هنا الا يكون ميكانيكيا في تصوره للادب والنقد ، فيقول ان القيمة الاجتماعية ممتازه والقيمة الجماليه هابطة • بل ينبئنا باننا ازاء عمل فني رديء فقط ، ويبدأ رحلة شاقة مضنية داخل العمل الادبي ، ليدرس كيف كان هذا العمل رديئا • ربما كانت الرداءة ، نتيجة اختلال التوازن الوظيفي بين مجموعة العناصر المكونة للعمل الادبي . وربما كانت الخبرة او الرؤية الاجتماعية من بين هذه العناصر المختلة ، الا ان واجب الناقد هنا دراسة هذا الاختلال او التوازن ليضع يده في النهاية على الاسباب التي لم تجعل من هذا العمل فنا •

وعلى ضوء هذا المنهج نناقش القضية الاخيرة في المجال النظري لهذا البحث •

٣ ـ صلة الفن بالحياة

لم يقل احد من فلاسفة الجمال بغير الصلة الوثيقة بين الفن والحياة• حتى افلاطون ــ اله المثالية ــ جعل من الاشياء الجميلة في دنيانا ظلالا للجمال الاسمى في عالم المثل • اما ارسطو فدعا المأساة «تقليدا لعقل الانسان ، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية» • وقال شوبنهور «ان الموسيقى تعبير مباشر عن ارادة الحياة ، والشعر أصدق تصوير للطبيعة البشرية من التاريخ (١)» فاذا كانت هذه هي آراء الفلاسفة المثاليين ، فانه جدير بنا ان نقتنع بما وصف به هربرت ريد الصلة بين

(1) Collingwood, R.C. The Principles of Art, P. 61.

الفن والحياة بانها «ليست مقصودة ولا متكلفة ، ولكنها تلقائية ، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة . فاذا جرى على تلك المظاهر تغيير او تبديل تبعا لضرورة ملحة ، فكل هذا التغيير يجري على الفن ايضا ، ما دامت كل المظاهر قائمة على اساس دينامي واحد (١) » ولعل لفظة «التلقائية» هنا اقرب الى بديهيات العلم القائلة بان افكارنا واحساساتنا احد اشكال المادة . واعمالنا الفكرية والفنية — اذن — جزء لا ينفصل عن الواقع المادي للحياة والكون والمجتمع والانسان . وبالتالي فهي ليست انعكاسا لحركة هذه الاشياء بل هي نشاط متفاعل بالضرورة مع نشاطاتها . ولكل من هذه النشاطات سماته النوعية المميزة . « الفن مثلا يتضمن نتائج معرفتنا للواقع ، لا بشكل مفاهيم كما هي الحال في العلم ، بل بشكل صور . بشكل تمثيل جديد للحقيقة ، يكون تمثيلا مشخصا حسيا ، فرديا بصورة لا تضاهي» (٢) وهذا التمثيل الجديد للحقيقة لا يتجزأ عن الحقيقة نفسها ، وان اضاف اليها شيئا جديدا .

لذلك لا ندعو ادبا ما بأنه هادف ولا نتخيله مرآة للحياة ولا نطلب اليه ان يكون في خدمة المجتمع .. ان تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة — كأحد اشكال واقعنا المادي — تلغي تلك الصفات التفسيرية وتعلمنا ان نستشعر بعمق الصلة القائمة بالفعل بين اشكال الحياة المختلفة — ومن بينها الفن — وهي صلة حية متفاعلة على الدوام . فاذا سئلنا: ولكن المراد من التعبيرات السابقة هو (على اي وجه) تكون الصلة بين الفن والحياة حتى يكون للاداب والفنون دور قيادي في حياة الناس، بدلا من قيامها بهذا النشاط التلقائي العفوي ؟ هنا يدخل التساؤل في نطاق مختلف عن ميدان النقد الادبي والابداع الفني هو الصعيد

---

(١) كتابه السابق (ص ١٤٩)
(٢) ج. نيدوشفين — كتابه السابق (ص ١٣)

الاخلاقي • ولا شك ان الاخلاق ــ بأي تعريف او دلالة ــ عنصر حي من عناصر العمل الفني . الا ان الاثار الخلقية والاجتماعية والسياسية للفن ، يتعذر على الناقد ان يضمنها مجال اختصاصه • يقول لانسون «انه لوهم بعيد ان نعرض دفعة واحدة لتأثير مجموعة من المؤلفات على مجموعة من الوقائع ، فتأثير الادب الفرنسي في الثورة لا يمكن ادراكه الا عندما نكون قد رصدنا في صبر ، المبادلات العديدة التي حدثت بلا انقطاع بين الادب والحياة منذ سنة ١٧١٥ بل منذ سنة ١٦٨٠ الى سنة ١٧٨٩ واذا كان للاداب تأثير فيها ، فان ذلك لم يكن منه ككتلة واحدة ، ولا على كتلة من الوقائع ، وانما كان بعدد لا حصر له من النفوس الفردية خلال اكثر من قرن» (١) • على ذلك يستحيل ان نقرر في ثقة بان رواية «كوخ العم توم» هي التي اشعلت نيران الحرب الاهلية بين الزنوج والبيض في جنوب الولايات المتحدة • ان ملايين الاشياء الصغيرة والكبيرة ــ من بينها هذه الرواية ــ تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التعقيد، فأثمرت تلك الحرب • ومع هذا يلح السؤال ثانية في صورة جديدة : الا تصبح «كوخ العم توم» رمزا لما يجب ان يكون عليه الفن القيادي؟ اذ ما الذي احدثته قصص رعاة البقر ــ مثلا ــ في تلك الحرب التحريرية؟• وبالاجابة على هذا السؤال يتحتم ان نعي الفروق النوعية بين الفن، وبين غيره من ملايين العناصر التي احدثت الحرب . كما يتحتم ان ندرس صور العلاقة بين هذه العناصر جميعها ، ثم يتحتم ان نبحث في دقة وامعان كيفية التفاعل القائم بينها وبين الفن ، وحينئذ فقط يحق لنا ان نجيب ما الذي اسهمت به «كوخ العم توم» او قصص رعاة البقر في الحرب الاهلية •

اننا اذن نتجاوز الحقيقة اذا قلنا ببساطة ان «الناس في مصر لا

---

(١) كتابه السابق

يحتاجون الى من يشككهم في الفرق بين الخير والشر ، لان الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر» (١) فالعلاقة المتناهية التعقيد بين اشكال الحياة المتعددة ــ ومن بينها الفن ــ تدع من العسير للغاية ان نعين الاثار الخيرة والشريرة للاعمال الفنية ، وان كانت طبيعة هذه الاعمال تعلن مقدما انها ترفض الميزان الاخلاقي لتقويمها ، لان هذا الميزان لا ينتسب اليها في المعدن والنوعية .

انها علاقة تلقائية ، تلك التي بين الفن والحياة ، ولكنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول «نشأ شعرنا المصري الحديث ركيكا في بدايته كمعارك العلماء ، مفككا حينا كاحتجاجات التجار وتحركات اصحاب الحرف الصغيرة ، قويا عارما ــ اخيرا ــ كحركتنا العرابية ، حزينا بالغ الحزن كهذا المصير الذي انتهت اليه» (٢) . انها ليست علاقة ميكانيكية فنقول ان ارتباط شعرائنا الرواد بالقضايا العامة «هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريرية ، ومصدر ما في شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية» (٣) ذلك ان تعبير الفنان عن القضايا العامة لا يحتم عليه الصياغة التقريرية ، كذلك من قبيل المجازفة تقريرنا بانعدام التجربة الشخصية عند اي فنان ، مهما بلغت قضاياه من التعميم او التجريد، ومهما بلغت صياغته التعبيرية من التقرير . وربما كان شعر الرواد ضعيفا ركيكا تقريريا ، ولكن هذه الصفات لم تكن نتيجة لضعف الحركة الوطنية «اذ ما الصلة النوعية بين النشاط الانساني المتمثل في حركة التحرير الوطني وبين النشاط الاخر المتمثل في الفن ؟ » وانما يمكن ان نعود بهذه الصفات الى الاستعداد الفني الهابط عند اولئك الرواد ، والذي كان بدوره نتيجة لانعدام الثقافة الفنية والخبرات الجمالية

(١) في الثقافة المصرية (ص ٤٠)
(٢) محمود العالم ــ في الثقافة المصرية (ص ١٦)
(٣) المصدر السابق (ص ١١١)

حينذاك في ظل تخلفنا الحضاري • كما يستحيل ان يكون الارتباط بالقضايا العامة عله الجمود والتقريرية في العمل الادبي ، لان هذه القضايا تكتسب سماتها الذاتية من خصائص الفنان المتفردة • ولا تقتصر ذاتية الفنان على القالب الفني دون مضمونه كما يقال خطأ ، فالاديب الحق ـ يقول لوفافر ـ يعبر عن الحقيقة الجوهرية بتعبيره عن ذاته (١) بل يبلغ الفنان ذروة الروعةحين يصل بفرديته اعلى درجات الحيوية والاقناع • وهكذا لا تكون هناك تجربة ذاتية واخرى موضوعية لدى الاديب والفنان ، هناك تجربة صادقة ـ فنيا ـ فحسب • لذلك نضع القضية وضعا خاطئا حين نعتقد بان فشلا في حياة توفيق الحكيم في تجاربه الشخصية مع المرأة ، ادى به الى موقفه العدائي منها (٢) اننا ـ بهذا الاعتقاد ـ نغفل حقائق موضوعية كثيرة منها ان ذاتية الفنان لا تعتمد على التجربة الشخصية وحدها ، وانما تتبلور من رؤية الاديب للمشكلة ، وواقع المجتمع الذي لم يتمتع جانب كبير من نسائه بالحرية، ولم يتمتع جانب مماثل من رجاله بالايمان بهذه الحرية •• وهكذا •

**

ولنقرأ هذه الابيات :

مات زهران   وعيناه حياه
فلماذا قريتي   تخشى الحياة

يقول الاستاذ العالم «ان الفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة الحية المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة في قصائد

---

(١) كتابه السابق (ص ١١٨) .
(٢) عبد العظيم انيس ـ في الثقافة المصرية (ص ٣٧) .

شوقي وحافظ الخاصة بحادثة دنشواي نفسها» (١) • ومعنى ذلك ان القضية العامة المشتركة ليست هي السبب فيما كان عليه حافظ وشوقي من جمود وتقريرية ، كما انها ليست السبب فيما اصبح عليه الشاعر الجديد من صياغة حية متحركة • ان السبب هو مفهوم هذه الصياغة الذي اختلف بين جيل وجيل تبعا لاختلاف القدرات الفنية والظروف الخاصة بالمستوى الثقافي لكل مجتمع •

وفي دراسة الاستاذ العالم عن الشعر يؤكد مفهومه السابق لطبيعة العمل الفني بقوله «لقد اخذ الشعر المصري اتجاها جديدا من خلال هذه العملية الكفاحية الجديدة ، اتجاها جديدا في المضمون واتجاها جديدا كذلك في الصياغة (٢) » بينما لا تزال القوالب القديمة تعيش بيننا الى اليوم • وبعض هذه القوالب تتفق دلالته الاجتماعية ــ اذا استخدمنا تعبير نفس الاتجاه ــ مع اهداف رواد الدعوة الواقعية • وكيف نفسر عندئذ ما نراه ظاهرة بديهية نلاحظها في عدم تطور الاشكال الادبية مع تطور حياتنا الاجتماعية في خطوط موازية حاسمة • وسوف نعثر على الجواب من سؤال يطرحه الدكتور عبد العظيم انيس : لماذا لا يرى الناس غالبا حياتهم في مرآة الادب الحديث (٣) وهذه مسلمة خاطئة ما دام الناس يرون انفسهم ، على نحو ما ، فيما ينتجه الادباء من فن ، مهما كان اتجاهه ، لان الفن كما قلنا ، جزء لا ينفصل مطلقا عن الوجود المادي للعالم • ولكن الدكتور يمهد بسؤاله لما اثاره فيما بعد حول اهمية وضوح الجذور الاجتماعية لاحداث وعلاقات وشخوص العمل الادبي ، فيقول ان المازني لم يوفق في رسم ابراهيم الكاتب لاكتفائه برسم هذه الشخصية من الداخل كأن لا صلة لها بالاحداث

---

(١) في الثقافة المصرية (ص ١٣٦) .
(٢) المصدر السابق (ص ١٢٤) .
(٣) المصدر السابق (ص ٣٦) .

الاجتماعية في البيئة الاجتماعية (١) • ثم ينقل موقفا اخـر لشخصيـة محجوب عبد الدايم في رواية نجيب محفـوظ «القاهرة الجديـدة» ويتساءل « •• اما لماذا يقف محجوب هذا الموقف فأمر لا نعلم نحـن عنه شيئا» (٢) ثم يهتف لما اسماه بعبقرية الابداع الفني عند الشرقـاوي مستشهدا بقول انجلز عن الروائي الفرنسي بلزاك «•• حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية تعلمت من اعمال بلزاك اكثر من كل كتب المؤرخين المحترفين والاقتصاديين في ذلك الوقت» (وما اجدرنا ان نقول قـولا مشابها عن الشرقاوي فانه يعلمنا كثيرا من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصري في هذه الحقبة التاريخية ••) (٣) ونسـي الكاتب الحرف الاول من عبارة بلزاك «حتى هذه» واغفل ما قبل «حتى» حيث يبدي انجلز اعجابه بروعة الفن في اعمال بلزاك • ورغم ذلك تجاهل ان صاحب الحديث هو انجلز رجل العلم والفلسفة والتاريـخ ، وليس الناقد الفني الادبي • لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويـه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا مـن حيث كونها عنصر داخل العمل الادبي تتآزر مع غيرها لتكوينه فنيا • اما ما يمكن ان تفيده منها في غير مجالات الفن ، كاحتوائها شيئا في العلوم الاجتماعية، فان الكتب الخاصة بهذه العلوم ، تكون اكثر وفاء بالغرض من الفن • فالشخصية الروائية او الحدث القصصي لا ينقل احداث المجتمع والتاريخ المعاصرين له حسب التصور الميكانيكي للعمل الفني • الشخصية الروائية ـمثلاـ تتجسد في العمل الادبي بسماتها الذاتية الجديدة والحـدث القصصي يتحرك في العمل الادبي بخصائصه النوعية الجديدة فلا تصبح

---

(١) المصدر السابق (ص ٧٨) .
(٢) المصدر السابق (ص ١٧) .
(٣) المصدر السابق (ص ١٩٤) .

وظيفة ايهما ان تكون مرآة شديدة الحساسية للواقع المباشر ، وانما تسهم هذه الوظيفة باستقلالها النسبي في تكوين العمل الادبي وتنميته واثرائه ، حينئذ تنقطع بها الصلة التقريرية المباشرة بالواقع في صورة جديدة تماما ، تميز الفن عن الطبيعة . ولعل احداث المجتمع والتاريخ تتبلور داخل العمل الفني في صورة احاسيس ومشاعر وخلجات نفسية معينة ، فتختلف بذلك عن الصورة التي كان عليها الاحساس والشعور والخلجة النفسية قبل انتقالها الى الفن . ولعل هذه الاحاسيس السيكولوجية او الاخيلة الذاتية كانت احداث اجتماعية وأحوالا تاريخية في الواقع . وهنا تكمن عملية الخلق الفني . ولنردد ثانية ما قاله الناقد السوفيتي من ان الفنان وهو يحاكي الطبيعة ، انما يخلق حقيقة جديدة . وبذلك تتضح مسألة الاختيار في الفن .. انه ليس اختيارا ميكانيكيا ، فنقول ان الفنان يتخير طبقة معينة وموضوعا معينا ، واشخاصا معينين ، ويصنع من هذه جميعها العمل الفني . ان الفنان يتخير عمله الفني كاملا من آلاف الاشياء والعناصر والمكونات ، فيكسبه بذلك سماته الذاتية الخالقة للحقيقة الجديدة ، والتي بدورها تحقق وجوده الخاص .

**

كان بودي ـ بعد ان استخلصنا اسس ما يدعونه باتجاه الواقعية الاشتراكية في نقدنا الحديث ـ ان ادرس في مجال التطبيق فروع هذا الاتجاه في البلاد العربية الاخرى . فالكتابات النقدية للدكتور صلاح خالص ومقدمات الدكتور علي سعد ومقالات غائب طعمه ورئيف خوري وحسين مروة وغيرهم خامة تطبيقية طيبة لايضاح الاصول النظرية لمنهجهم في التفكير النقدي . ولكني اكتشفت ان اعمال هؤلاء جميعا تدور في فلك واحد ، يدعونا لدراسة نموذج واحد فقط يمثل الاتجاه

خير تمثيل هو الاستاذ محمود امين العالم • اما الدكتور عبد العظيم انيس فلم يكتب في الحقيقة ما يمكن تسميته بالنقد الادبي في حدود اي مفهوم للنقد والفن ، اذ هو يناقش العمل الادبي على انه عمل سياسي محض •

وكتابات الاستاذ العالم تتميز باصالة الفكر النقدي ، وان اختلفت مفاهيمه في الادب والفن عن مفاهيمنا• فهو يعي واجب الناقد على اساس رؤيته الاجتماعية والفنية معا ، ثم يتورط عند التطبيق في الخطأ الذي سبق ان نبه بشأنه الفنان الا يسقط فيه ، اذ نجد اعماله النقدية تنقسم بشكل واضح الى :

* تحليل تاريخي للقطاع الاجتماعي او البيئة الانسانية للاديب وادبه•
* ايضاح الدلالات الاجتماعية للاعمال الادبية •
* التحدث عن القيمة الفنية للعمل الادبي بصورة عامة وفي صيغة احكام •

ولنأخذ مثالا في مقدمته المسهبة لمجموعة محمد صدقي القصصية المسماة بـ (الانفار) ـــ الصادرة عام ١٩٥٦ ـــ تقع الدراسة في ثلاثين صفحة : الثماني الصفحات الاولى تفسر كيف انبتت الحركة الوطنية ادباء وفنانين من ابناء الطبقة العاملة • وفي الست الصفحات التالية تلخيص لقصة حياة المؤلف وكفاحه الوطني•ثم يتحدث الناقد في اربع عشرة صفحة عن «القيم الوطنية والسلامية والكفاحية» في المجموعة • وفي صفحتين اثنتين بعد ذلك تحدث عن بعض المآخذ البسيطة والهنات الفنية لا لانها اصابت العمل الفني بسوء بل لانها «تكاد تصيب في بعض الاحيان المضمون الاجتماعي المشرق» (ص ٢٧) • ولربما قيل ان هذا التقسيم ليس ميكانيكيا كما نظن ، وانما هو «للتوضيح» ، تماما كطالب الطب الذي يدرس الجسم البشري مجزأ الى القلب والرئتين •• الخ بينما الجسم لا يتجزأ • اننا نجازف بحقيقة علمية لو اخذنا بهذا المبدأ • هذه الحقيقة

هي اننا عندما نقوم بأية مقارنة للتشبيه ينبغي ان تكون مقارنة نوعية، فلا يصح ان نأخذ مثلا من مجال يختلف نوعيا عن مجال بحثنا • فنسيج العمل الفني يختلف نوعيا عن طبيعة الجسم البشري بحيث تنتفي المقارنة ويتعذر التشبيه • وسوف يتضح ذلك من التطبيق • فالاستاذ العالم كان يستطيع ان يعثر على كافة العناصر الاجتماعية داخل العمل الادبي لو عرف العمل النقدي بانه :

* التعرف على العناصر المكونة للعمل الفني •
* كيفية تكوين هذه العناصر •
* السبب او الاسباب في نجاح او فشل الوحدة الدينامية بالعمل الفني•

لو عرف ذلك لتبين ان العنصر الاجتماعي موجود في العمل الادبي، وواجب الناقد ان يدرس كيف ادى هذا العنصر والعناصر الاخرى الوظيفة الابداعية الخالقة • ولكن الاستاذ العالم كان يبحث عن القيم ــ لا العناصر ــ الاجتماعية ليتحدث عنها كشيء مستقل ، كشيء يعنيه هو شخصيا في المجال السياسي • حتى عندما لاحظ اللهجة الخطابية في بعض القصص بررها قائلا «ولعل منشأ هذه الخطابية ، الهدف السياسي الذي يرتعش به وجدان الكاتب (١) » • والعلاج ؟•• «هو مزيد من النضج الاجتماعي (٢) » • وانحصر البند الاخير من بنود الدراسة النقدية الخاص بـ «فنية» الكاتب في نهايات بعض القصص التي افحمت اقحاما على احداثها دون مبرر يبرره النسيج الانساني للقصة(٣)• فمثلا قصة «البقرة» يموت عم رضوان في نهايتها من كثرة الاكل •• لماذا ؟•• واي معنى لهذه النهاية (٤) ؟• ورغم ذلك فالمجموعة «تعبر عن

---

(١) الانفار ــ دار سعد مصر (ص ٢٩) .
(٢) الانفار ــ دار سعد مصر (ص ٢٩) .
(٣) الانفار ــ دار سعد مصر (ص ٢٩) .
(٤) الانفار ــ دار سعد مصر (ص ٢٩) .

مرحلة نمو القصة العربية في اتجاهها نحو الواقعية ، وفي حملها لرسالة الانسان والتقدم والسلام» (ص ٣١) •• وهكذا يتحول الحديث عن فنية الكاتب الى النسيج الانساني للقصة ، ومعنى نهايتها •

وبنفس هذا المنهج يختتم نقده لكتاب «الوان من القصة المصرية» بعد ان لخصه في نقطتي الوحدة الفنية والدلالة الاجتماعية ، يقول «لو راجعنا ما سبق انذكرناه عن الوحدة الفنية لاتضح لنا ان ثمة علاقة وثيقة بين الدقة في الصياغة الفنية وبين الدلالة الاجتماعية لهذه القصص• فكلما اقتربت القصة من الشروط الفنية السليمة كلما كانت اكثر استيعابا واشد تعبيرا عما يصطرع في الواقع من مجاهدات واتجاهات» (ص ١١٧)

وفي مقاله عن رواية «المصابيح الزرق» للكاتب حنا مينه (١) لخص لنا الرواية في صفحتين وافرد الصفحة الباقية للعملية النقدية حيث قسمها الى خمس نقاط ، اربع منها دلالات اجتماعية والاخيرة انقلها كما هي : «كان المؤلف يعرض لنا بعض احداثه الفرعية بطريقة اخبارية وذلك لعدم امتزاج هذه الاحداث امتزاجا فنيا بالاحداث الرئيسية ، فكان يقول مثلا «اما تجارب ما حدث لعبد المقصود افندي فهذا تفصيله» •• او عرف فارس تجارب كثيرة هاك بعضها ••» (ص ٤٥) •

اما دراسته لمسرحية توفيق الحكيم «رحلة الى الغد» (٢) فانها حديث طويل بلغ سبع صفحات ونصفا حول الصراع بين آراء الماديين والمثاليين بصدد اهمية العلم وخطورته في مستقبل البشر • وفي النصف الاخير من الصفحة الثامنة يقول الناقد «وما اجدرنا ان نقول كلمة اخيرة سريعة عن البناء الفني لهذه المسرحية» • وينتهي من الكلمة الاخيرة السريعة بانه «يسود المسرحية كلها طابع الدعوة المجردة ، او التلميحات

---

(١) مجلة الرسالة الجديدة ــ ابريل ١٩٥٨ .
(٢) مجلة الشهر ــ عدد يناير ١٩٥٩ .

الرمزية السريعة . وتخلو من النماذج الانسانية الحية ، وهذه ثمرة طبيعية لفلسفتها العامة . الان المسرحية شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعها تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التي يتمتع بها توفيق الحكيم في صياغة الحوار المسرحي المركز ، وفي بلورة الافكار وتحديدها دون ذيول او تفاصيل مخلة» (ص ١١١) . وبهذه الكلمة الاخيرة السريعة اصدر الناقد احكاما سريعة مطلقة ، وسقط في التناقض السريع المطلق بين قوله ان المسرحية تفتقد النماذج الانسانية الحية وبين اعترافه بالقدرة الفنية الفائقة لدى توفيق الحكيم .

وفي مقدمته النقدية المطولة لديوان «اغاني افريقيا» للشاعر محمد الفيتوري، رأى ان الشاعر يتطور منذاتيته الفردية الى علاقاته الاجتماعية المحدودة الى مشكلات وطنه وقضاياه القومية الى مأساة قارته السوداء، ثم الى قضايا العالم اجمع . ولاحظ ان هذا التطور يواكب تطورا اخر للشاعر في مجال ابداعه الفني ، فقد ازدادت اصالة الشاعر وقيمته الجمالية رونقا وبهاء ــ يقول الناقد ــ مع خروجه من الدائرة الذاتية الضيقة الى رحاب العالم الخارجي . ولقد انتهينا في احدى نقاط البحث الى ان العمل الفني قطعة من ذات الفنان سواء تبلورت في هذا العمل مشكلاته الخاصة او قضاياه العامة . ومع ذلك يمكن ان يكون «رصد» الظاهرة صحيحا بالنسبة للفيتوري ، اي ان تطوره الفني صاحب تطور رؤيته الاجتماعية ولكنا لا نوافق الاستاذ العالم على ان اتساع الرؤية الاجتماعية عند الشاعر هو الذي ادى الى ازدياد اصالته المبدعة رونقا وبهاء . لاننا نرجع اسباب تقدم الامكانيات الفنية لدى الفنان بالتمرس الدائب المستمر على التعبير الفني ، والتوفر على الثقافة الفنية، والتمثل الواعي لانطباعاتها الجمالية . ولعل الاستاذ الناقد لم يتنبه الى التناقض الواضح بين رأيه السابق في الشعراء الرواد وكيف جاء ارتباطهم بالقضايا العامة مصدرا لما في شعرهم من جمود وتقريرية ، وبين

رأيه الجديد القائل بان هذه القضايا بعينها عند الفيتوري هي مصدر ما في شعره من اصالة وتقدم في الابداع الفني .

وتتيجة حتمية لهذا المنهج في التفكير النقدي . جاءت اعمال الاستاذ محمود امين العالم متسمة بافتقاد الوحدة الدينامية في العمل النقدي فلا نحس في دراساته النقدية بالنسيج المتكامل الذي لا ينفصل خلاله العمل الادبي الى اقسام للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية .. الخ . ذلك ان تصوره الشكلي لطبيعة العمل الفني حدد له مفهومه عن العمل النقدي . فجاءة تقريرا متضمنا لاحكام عامة .

**

لم يكن لينين هو اول من نادى بالادب والنقد الحزبيين . فقد سبقه بودلير حين قال «يجب ان يكون النقد حزبيا ، فيصدر عن وجهة نظر حاسمة . ولكنها تكشف عن اوسع الآفاق (١) » وهذا اللون من الحزبية يختلف تماما عما قصد اليه لينين بقوله «ينبغي للنشاط الادبي ان يصبح جزءا من القضية البروليتارية العامة» (٢) ولعل هذه الكلمات هي التي تبلورت فيما بعد في تعبير «الواقعية الاشتراكية» التي فرضت تسميتها ارهابا لا شعوريا غير مقصود ، على الادباء والنقاد الكبار الصغار . فراح الدكتور محمد مندور يدعو منهجه في النقد باسم جديد هو «النقد الايديولوجي» (٣) وحاول الاستاذ احسان عبد القدوس . ان يكشف الفوارق بين الادب الاشتراكي والادب الشيوعي وجعل من قصته «لا انام» نموذجا للنوع الاول (٤) .

---

(1) Boudlaire the Portable, P. 432.

(2) Linin, Selected works, Vol. 4 P. 527.

(٣) راجع مجلة الشهر — عدد يناير ١٩٥٩ .

(٤) راجع مجلة العلوم البيروتية عدد يناير ١٩٦٠ .

وفي ميدان الابداع الفني كانت قصص الشرقاوي والخميسي وغيرهما امثلة يقدمها نقاد هذا الاتجاه الى الجيل الجديد من الادباء ، فاقبلت اغلب قصص هذا الجيل تعبيرا صادقا عن الازمة ، فلم تكن الا تحقيقات صحفية وعظات منبرية . ولم تعرف شيئا اسمه الفن . لماذا ؟.. ان الادباء الشباب ممن ينتمون -في مجال السياسة- الى الاتجاه التقدمي ، دخل في روعهم ان نقاد الادب الذين ينتمون الى نفس الاتجاه هم قادتهم الحقيقيون ، في مجال الفن . وجاءت اعمالهم صدى لآراء هؤلاء القادة من جانب ، وتقليدا للنماذج السيئة التي استمدت شهرتها من اتباع اصحابها لذلك الاتجاه السياسي .

اما الجيل الجديد من النقاد والدارسين فقد واكب هذه الدعوة من بدايتها باستجابات متباينة . واظب فريق على احتذاء اصول الدعوة على ايدي اساتذتها ، كما نرى في المقدمة الطويلة عن «تطور قضية الزنوج في المجتمع الامريكي» (١) وقال فريق اخر ان «الواقعية ليست مذهبا يفرض على الفنان اتجاها جامدا او احكاما وقواعد مقررة من قبل ، بل هي دليل للانتاج الفني» (٢) وقريب من هذا التعبير ما علق به الاستاذ كمال النجمي عما ينادي به الواقعيون في مصر «من البقاء على السطح والوقوف عند المستوى المباشر للحوادث والاشياء» (٣) وصرخ نجيب سرور في وجه الجيل الجديد لكي يبحث عن قيادة مخلصة جديدة (٤) ودعا الاستاذ عبد المحسن طه بدر الى ادب واقعي مخلص «لا يفرض علينا

---

(١) راجع كتاب «انت اسود» دار النديم بالقاهرة - ١٩٥٥ .
(٢) راجع مجلة العالم العربي القاهرية - اكتوبر ١٩٥٥ .
(٣) راجع مجلة العالم العربي القاهرية - يناير ١٩٥٦ .
(٤) راجع مقال «نحو صف ثالث» بمجلة الاداب الاعداد ٦ ، ٧ ، ٨ ، من عام ١٩٥٨ .

بطولات زائفة» (١) • ومن المفيد ان يسجل كاتب هذه السطور انه قد تأثر بمقاييس هذا الاتجاه • وما زلت اعاني مشقة كبيرة في احتذاء الفهم الصحيح لطبيعة النقد والفن •

واذن ، فقد احس جيلنا بعمق الازمة ، وان عبر عنها تعبيرات متباينة •

غير اننا لا ننسى من حصاد المرحلة كذلك ما اثاره الاتجاه من معارك ادبية بين الاجيال الشابة وجيل الرواد ، كان من نتائجها الاساسية اشتعال حركة فكرية عميقة خصبة ، ما اشد حاجتنا الى مثيلاتها دائما • وكان من هذه النتائج ايضا ان هيأت لنا المعركة نقطة جديدة للانطلاق في ابحاثنا النقدية • وارست في قلوبنا واجبا مقدسا للاحاطة التقييمية الشاملة ، بتراثنا القديم والحديث وتراث العالم كله •

---

(١) راجع مقال «نحو ادب واقعي مخلص» بمجلة الشهر العدد السابع من عام ١٩٥٨ .

الرواية المصرية بين ثورتين

في اوروبا الان يفوز كل قصاص وشاعر وكل اتجاه ادبي وفني ، بعشرات الدراسات النقدية الجادة التي يتفنن الناشرون في اصدارها . فهم اما يخصصون لكل كاتب ناقدا ليتقصى اعماله كلها بدقة وتمحيص كما نلاحظ في سلسلة «كتاب ونقاد» . او هم يسلطون اضواء اكثر من ناقد على كاتب واحد ، كما نلاحظ في سلسلة «كتب القرن العشرين» . او هم يجندون مجموعة هائلة من النقاد في دراسة تاريخ احد الآداب العالمية ، كما نرى في مرشد بنجوين الى الادب الانجليزي . المكون من سبعة اجزاء يختص كل منها باحد العصور منذ تشوسر الى اليوم . ويتناول كل عصر حوالي عشرين ناقدا يدرس كل منهم احد معالم هذا العصر ، فاذا انتهيت من قراءة هذا المجلد الضخم المكون من الاجزاء السبعة ، كنت قد احطت في موسوعية وشمول واستقصاء وتخصص جاد ، بتاريخ الادب الانجليزي جميعه .

ونحن اذا تركنا السلاسل التي تصدر عن دور النشر الكبرى . سوف نعثر على السلاسل الاكاديمية العريقة التي تصدرها الجامعات ، فتتناول كل ادب من الاداب وكل فن من الفنون على حدة ، فللرواية نقادها . وللمسرحية اساتذتها ، وللشعر دارسوه ، وللنقد مؤرخوه . وهكذا يستطيع القارىء الاوروبي الجاد ان يمد يده الى احد ارفف

النقد والتقييم لكل عصر من العصور ولكل اتجاه من الاتجاهات الادبية ، بل ولكل شخصية هامة من الادباء والفنانين ، بل هم لا يجدون مبالغة او غضاضة اذا خصوا احدى الشخصيات الفنية كهملت او مدام بوفاري بعديد من الدراسات المستقلة التي تربو في بعض الاحيان على الالف صفحة •

لماذا ابدأ بهذه الاشارة الى «الوضع النقدي» في اوروبا ؟ انني لا انسى مطلقا ان فنا كالمسرح او الرواية قد شق طريقه الى تاريخ الادب الاوروبي ، وبالتالي الى النقد الاوروبي ، قبل ان يشق طريقه الى تاريخنا ونقدنا بزمن طويل • ومعنى ذلك اني لست اقصد من اشارتي الى الوضع هناك الى المقارنة بيننا وبينهم ، وانما قصدت الى اننا نستطيع الافادة من طريقتهم في التخطيط لمثل هذه المسائل • اما مضمون هذا التخطيط فسوف نختلف بشأنه كثيرا لاننا ما نزال في بداية طريق طويل قطعوا هم منه شوطا ليس بالقصير • نحن مثلا سوف نحتاج الى دور «الترجمة» الذي انتهوا منه منذ وقت بعيد ، فما تزال المكتبة العربية فقيرة في معرفتها بالنصوص الهامة ذات القيمة التاريخية في مجال النقد العالمي ، ما تزال كتابات سانت بيف وتين ولسنج وفوجيه وبيلنسكي وهرزن وغيرهم من العلامات المميزة لتاريخ النقد في العالم ، شيئا مجهولا في مكتبتنا العربية ، ولهذا تتعسر ولادة الناقد الممتاز في بلادنا لانها لا تتاح الا للقلة المحظوظة ممن تولي وجوهها شطر اوروبا • ولهذا السبب بعينه يسر القارىء العربي حين يفاجأ بدراسة طيبة كهذه التي استقبلناها منذ فترة للدكتور علي الراعي تحت عنوان «دراسات في الرواية المصرية (١) » •

ولا شك ان كتاب الدكتور عبد المحسن بدر حول تطور الرواية

(١) صدر عام ١٩٦٤ عن المؤسسة المصريةالعامة للتأليف والترجمة والنشر

المصرية منذ بداية هذا القرن الى بداية الحرب العالمية الثانية (١) هو المحاولة الاولى الجديرة بالاعتبار ، لا لانها محاولة رائدة فحسب، بل لان صاحبها آثر ان يضمنها وجهة نظره النقدية في كثير من الاتجاهات والقضايا والاعمال التي رافقت تلك الحقبة التاريخية • ومع ذلك تأتي محاولة الدكتور علي الراعي تحمل علم الريادة في مجال تخصصها • فبالرغم من ان كلتا الدراستين تلتقيان في انهما تؤرخان للرواية المصرية ، الا ان جهد الدكتور بدر يتجه اساسا الى تفاصيل «المرحلة التاريخية» التي يتناولها بالتأريخ والتقييم، بينما يتجه جهد الدكتور الراعي الى التركيز على «معالم» تطور الرواية المصرية • فهو يتوقف عند اعمال بعينها يرى انها تشكل الطريق الطويل الذي قطعته الرواية في حياتنا الادبية • واذا كان من الغريب لحسن حظنا حقا ان تصدر هاتان الدراستان في وقت واحد، تسبق دراسة بدر دراسة الراعي ــ ذلك ان هذا الترتيب يتيح للقارىء فرصة نادرة للتنظيم العقلي ــ الا انه من المؤسف ان يتوافق هذا الترتيب في عشوائية واضحة ، فليست لدينا خطة مدروسة الى الان في تكوين مكتبة فكرية يشتمل احد رفوفها على الدراسات النقدية • وامامنا هذا المثل الواقعي المباشر ، فكتاب عبد المحسن بدر يعطي للقارىء فكرة شاملة عن مرحلة البداية في تاريخ الرواية المصرية ، ثم يأتي كتاب علي الراعي فيعمق الخطوط الاساسية في هذا التاريخ ، وحينئذ تطمئن واعية القارىء المنظم الى وضوح خريطة فن الرواية المصرية في ذهنه ، بعد تفاعلها التلقائي مع ملاحظاته وتجاربه في القراءة وانطباعاته الخاصة• كم نحن بعد ذلك بحاجة ماسة الى تناول كل فنان وكل اتجاه وكل عمل ،

(١) صدر عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٦٤ ، وهو الرسالة العلمية التي تقدم بها المؤلف لنيل الدكتوراه من جامعة القاهرة .

تحسسنا آثار بصماته واضحة على تاريخنا الادبي ؟

**

كتاب «دراسات في الرواية المصرية» ليس مجرد تقييم نقـــدي للاعمال التي تناولها مؤلفه ، لانه قصر هذا التناول علـــى اعمال دون غيرها ، ولانه عمد الى اختيار هذه الاعمال من مراحل مختلفة تبـــدأ بـ «زينب» وتنتهي بالثلاثية. اي اننا امام منهج تاريخي فيتناول الرواية المصرية . ولهذا يحمل الكتاب قيمتين : قيمة التاريخ وقيمـة التقييم . واذا كانت هذه احدى ميزات الكتاب ، فلعلها في بعض المواضع كانت من عيوبه . فلايعفينا عنوان «دراسات» من ان التصور العام للمؤلف وهو يكتب هذه الدراسات كان تصورا تاريخيا محضا اراد به ان يحدد معالم الطريق الى الرواية المصرية . وعلى هذا الاساس سوف نأخذ على هذا المنهج التاريخي ما لا نستطيع ان نأخذه على كتاب يقوم على المنهج الانطباعي هو «فجر القصة المصرية» للاستاذ يحيى حقي. فعندما يتجاهل هذا الاخير كاتبا كابراهيم عبد القادر المازني لاسباب لا علاقة لها بالفن والادب ، فاننا نغفر له تجاهله ما دام قد الف كتابـه كمجموعة مـــن الانطباعات الذاتية ، لنا ان نفيد منها على قدر طاقتها في الافادة ، وليس لنا ان نضعها في قفص الاتهام .

هذه الملاحظة اذن هي اول ما يصادفنا مع تصفح الكتاب تصفحـا عابرا ، وعندما نطويه بعد القراءة المستأنية على السواء . فالرحلة الجميلة التي يرافقنا فيها الدكتور علي الراعي ، نبدأها بالعتبة التقليدية لبنـــاء الرواية المصرية ، اعني «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي ، وننتهـي عند قمة البناء الشامخ ، واقصد به ثلاثية نجيب محفوظ مـرورا بزينب هيكل ، وسارة العقاد ، وابراهيم الكاتب للمازني ، وعـــودة الروح

للحكيم ، ودعاء الكروان لطه حسين ، وقنديل ام هاشم ليحيى حقي ، وسلوى في مهب الريح لتيمور ، ومليم الاكبر لعادل كامل .

والمنهج التاريخي الذي آثره المؤلف في كتابه يملي عليه بعض الاعباء اولها واكثرها خطورة ان يقوم بعملية تبني كاملة للنظرة العلمية الموضوعية التي تتطلب من الناقد ان يتجاوز تحيزاته الذاتية التي ترسبت في نفسه ازاء عمل فني ما او اتجاه ادبي بعينه ، فيستطيع من ثم ان يقدم لنا رؤيا واضحة متكاملة لا يتورم بناؤها باضافة ما لا يمكن اضافته ولا يضعف من هذا غياب ما لا بد من اضافته حتى يكتمل البناء . ومن الاعباء الهامة التي يمليها المنهج التاريخي في التقييم النقدي. ان يستقصي الباحث بدقة وحرص وعمق مآثر المرحلة او الاتجاه او العمل الفني او الفنان ـ موضوع النقد ـ على الجنس الادبي او القضية الفنية موضوع البحث . فالاثر الذي تتركه احدى الروايات المصرية في احدى المراحل كأن تحدث جديدا لم يكن موجودا من قبل ، او تدعم تيارا كان من الضعف بحيث لم يشارك قبلها بنصيب ما ، او تبرز فنانا قدر له فيما بعد ان يكون فنانا كبيرا ، او تترك تقليدا في الفن الروائي لتضيف الى هذا الفن ابعادا جديدة .. هذا الاثر الذي تتركه احدى الروايات هو وحده الكفيل بان يجعل منها احد معالم الطريق الى الرواية لمصرية . اما شهرة الكاتب او الرواية لاسباب بعيدة عن «الريادة» فلا تعطى لهذا الكاتب مهما كان عظيما ، ولهذه الرواية مهما كانت رائعة ، الحق في احتلال «وضعية تاريخية» . ولهذا السبب لا اتردد في القول بان الدكتور علي الراعي سلب منهجه التاريخي بعض قيمته حين سلط اضواءه النقدية على اعمال قد نختلف بشأن قيمتها الفنية والفكرية ، ولكني لا اعتقد انه يمكن ان نختلف في انها لم تؤد دورا رياديا في تاريخ الرواية المصرية . وعلى النقيض من ذلك ، تجاهل المؤلف بعض المعالم الهامة في تاريخ الرواية . فليس هناك من ينكر القيمة الريادية الكبرى لحديث عيسى بن

هشام ، وهي القيمة التي حددها المؤلف حين وصف هذا العمل بانه المجال البكر للصراع بين الرواية والمقامة • كذلك الامـــر في زينب ، كانت قيمتها الفنية الكبرى هي الصراع بين الرواية والنثر الفني • وتأكـدت قيمة كل من الروايتين بان تمت الغلبة فيهما للبناء الروائي ، على المقامة والنثر الفني معا • هاتان روايتان رائدتان بحق ، نحلهما عن جدارة في مكان عزيز من تاريخنا الادبي . غير انه من الصعب ان اتلوهما بروايـة سارة للعقاد ، اذا اردت لهذا التاريخ ان يستقيم في تصوري غير عابىء في كثير او قليل بشهرة كاتبها في مجالات اخرى غير مجال الرواية فما هو الجديد الذي اتت به سارة ولم تكن تعرفه الرواية المصرية ثم عرفته بعد ذلك ؟ اهو التحليل النفسي لشخصية البطلة وقد كان مجرد تقارير جافة يسكن الصاقها باية شخصية اخرى اذ هي تخلو من حرارة ووهج الاضاءة لجوانب شخصية مفردة بذاتها ، كذلك فان اختيار موضـــوع يتطلب التحليلات النفسية كالغيرة لا يقيم بناء فنيا يضيف الى الفـــن الروائي شيئا جديدا •

وبينما يعود المنهج التاريخي في الكتاب الى الاستقامة بعدئذ مرورا بابراهيم الكاتب وعودة الروح ، لا ندري كيف تعد «دعاء الكروان» او «سلوى في مهب الريح» من دعامات الرواية المصرية فاذا كان الاثنـــان يلتقيان في الطابع الميلودرامي ، ثم يفترقان : الاولى الى الزخارف اللغوية وما بها من حلاوة الموسيقى ، والثانية فيما يقيمه صاحبها من مقابلات لا تنتهي بين الواقع النفسي ونظيره الخارجي بحيث يشدنا الى نهاية الرواية في اشتياق دائم •• اذا كان ذلك هو كل ما نحصل عليه من الروايتين ، فانه من العسف بمكان ان نتصورهما كمعلمين من معالم الرواية المصرية في احدى مراحل تطورها • كذلك اراني اعترض على اختيار المؤلـــف لثلاثية نجيب محفوظ ، بالرغم من أنها تمثل مرحلة كاملة في فن نجيب محفوظ ، بشكل خاص ، كما انها تمثل مرحلة كاملة ـ في نفس الوقت ـ

في تاريخ الرواية المصرية • على هذا يكــون اعتراضي موجها الــــى اختيارها كمرحلة تالية لمرحلة «مليم الاكبر» لعادل كامل • ففــي الوقت الذي تسعد فيه النظرة الموضوعية بانصاف مليم عادل كامل ، يعز عليها كثيرا الا يلتفت المؤلف الى اولى المراحل الهامة في ادب نجيب محفوظ التي تبدأ فيما ارى برواية «زقاق المدق» • فهي قصة تجاوزت كيفيـا مرحلة عادل كامل واستمرت امتداداتها في الانتاج التالي لنجيب محفوظ، بل وظلت هذه الامتدادات باقية في الثلاثية نفسها • ولو ان الدكتــور الراعي قد تنبه الى ضرورة «الاتجاهات» المختلفة في الصورة الشاملــة للرواية المصرية ، لما تناسى عملا هاما صدر عام ١٩٤٨ هو قصة « رقيق الارض» للدكتور نظمي لوقا ، فلربما كانت خصائص المأساة قد توفرت في هذه القصة على نحو لم يتضح فيما سبقها من اعمال ، وان ساد في اعمال تالية • على ان المؤلف عوضنا هذا النقص في التماسك المنهجـي حين ركز اضواءه على «قنديل ام هاشم» ليحيى حقي و«مليم الاكبر» لعادل كامل •

وفكرة «الاتجاهات» في الصورة الشاملة للرواية المصرية ، تدفعنا الى مناقشة «المقارنات» التي قام بها المؤلف على طول صفحات الكتاب• ومن المعروف ان التحليل والمقارنات هما جناحا النقد الحديث • فــاذا تركنا الان التحليل جانبا ، فان استخدام المؤلف لعنصر المقارنة يبدو لنا في حاجة الى اعادة النظر • فالثقافة الغربية الواسعة التي يتمتع بهــا الدكتور علي الراعي اغرته في كثير من الاحيان بعقد مقارنات لا تضيء العمل الفني • ففي حديثه عن حديث عيسى بن هشام يرى ثمة تشابهـا بينها وبين دون كيشوت على اساس ما تحفل به كلتاهما من فكاهــة تستهدف النقد الاجتماعي • او هو يعيب على مؤلف زينب ان روايته في تصوير الطبيعة لم ترتق الى مستوى مرتفعات وذرنج لاملي برونتي• او هو يلاحظ بعض القيم الفنية في شخصية العرافــة بدعاء الكروان

كتلك التي نلاحظها في ساحرات مكبث ، او ان قنديل ام هاشم قصيدة طويلة على غرار قصيدة اليوت «الارض اليباب» • او ان تصور الراوي لما يعتمل في صدور افراد اسرة اسماعيل وهم في انتظاره قريب الصلة من شكل الكورس في المسرحية اليونانية القديمة • او ان خالدا في مليم الاكبر يقابل هاملت ودون كيشوت وبيرجنت وهيلمر ، ولمليم شيء من الوظيفة الفنية التي لصورة دوريان في رواية اوسكار وايلد •

ان عنصر المقارنة في النقد الحديث ، شيء بالغ الاهمية • فهو العنصر الوحيد الذي يجسد القيمة النسبية للعمل الفني ، فيقيم التوازن بينه وبين العنصر التحليلي الذي يجسد القيمة المطلقة للعمل نفسه • المقارنة ايضا توضح لنا عوامل التأثير والتأثر اي التفاعل بين الاعمال الادبية وبعضها البعض ، وبين التاريخ الادبي ككل والعمل الادبي المفرد، وبين الحضارة والفنان ، وبين الفنان وفنه ، وهكذا • المقارنة في دراسة الرواية المصرية بالذات ، تدلنا على الكيفية التي تمت بها نشأة وتطور هذا الفن في ادبنا الحديث • وهنا كانت الثقافة الغربية الواسعة التي يتمتع بها المؤلف تفيدنا في اكثر من موضع : ما هي التيارات والاتجاهات والمدارس التي اسهمت فيخلق الرواية المصرية ، فكرا وفنا؟! ان الاجابة على هذا السؤال بالذات ، كانت تقودنا للاجابة على سؤال اخر : هل لدينا حقا من الاتجاهات والمدارس الفنية ما يناظر تلك التيارات في اوروبا تماما ؟ اي هل يمكن ان يقال ان لدينا ــ مثلا ــ مدرسة واقعية او اتجاها رومانسيا او تيارا رمزيا ، بكل ما يحمله التعبير من معان علمية دقيقة ؟ ما هو دور تراثنا الادبي ــالشعبي والرسميــ في ظهور وبقاء الرواية المصرية ؟

يبدو ان الدكتور علي الراعي لم يكن تعنيه المقارنات التي اقامها بين ادبنا والادب العالمي في هذه الحدود التي اشير اليها ، بل كانت تغريه اوجه التشابه العامة للغاية ، اي التي لا يعنيها التخصص في

شيء ، وبالتالي تسقط القيمة الفنية والنقدية للمقارنة بينها بالذات وبين عمل اخر محدد . فالتحديد هنا يؤمن بخصائص ذاتية مشتركة تركت آثارا عميقة في احد الادباء او الاعمال الادبية . والامثلة القليلة التي اوردتها لا تستند على هذه الدعامة الاساسية لصلاحية المقارنة وضرورة قيامها . فالفرق الهائل بين دون كيشوت وحديث عيسى بن هشام لا يمكن اذابته بقولنا ان الفكاهة في كليهما تنضح بالنقد الاجتماعي . فهناك مئات الاعمال الاوروبية والعربية التي تنطبق عليها هذه الصفة ، ومن خلال وسيلة المقابلة التي اشار اليها المؤلف .. فأين هو عنصر «الخصوصية» في دون كيشوت الذي يشابه عنصرا مماثلا له في قصة المويلحي ، بحيث ان المقارنة بينهما تصبح امرا ضروريا بل حتميا ؟ اين قنديل ام هاشم من الارض الخراب ؟! الحق انني اركز على هذه النقطة لسببين : اولهما ان المقارنات غير الموضوعية ـ اي التي لا تتكافأ فيها عناصر المقابلة بين عملين تكافؤا تاما ـ تؤدي بالعملية النقدية لان تكون رحلة انطباعية اكثر منها نقدا علميا . كما انها تؤدي الى مبالغات تضخم من شأننا المتواضع في هذا الفن او ذاك . وهي ، ثالثا ، تطفىء من جذوة التجاوب الحقيقي بيننا وبين العمل الفني لانها تقيم حواجز من الشك في القيمة الحقيقية للعمل . وما كان اغنى الدكتور الراعي عن هذه المقارنات التي استدرجته اليها ثقافته الاجنبية المتشعبة ، وما كان اجدره بان يبذل هذا الجهد الممتاز في تقصي المؤثرات الغربية على الرواية المصرية .

والسبب الاخر الذي من اجله اركز على اهمية المقارنات الموضوعية وحدها في التقييم النقدي هو ان كتاب «دراسات في الرواية المصرية» جاء حافلا بعديد من النقاط التي تستهوي الباحث والناقد في محاولة دراستها والحصول على نتائج ايجابية من هذه الدراسة . فلو ان المؤلف قد عمد الى المقارنة الموضوعية لارتأى سيلا منهمرا من القضايا تطرق

باب بحثه بعنف •

واولى هذه القضايا هي مسألة الصدام بين الشرق والغرب في الرواية المصرية على المستويين الحضاري المحض ، والفني المحض • وفي قصة المويلحي وعودة الروح وقنديل ام هاشم ومليم الاكبر والثلاثية ، خيط واضح يضم هذه الاعمال جميعها هو الصدام المادي والفكري بين مصر والغرب • والمقارنة تلوح اكثر من مرة بين عودة الروح وقنديل ام هاشم في الدلالة الهامة التي اراها في فريق كبير من الكتاب المصريين . وهي رؤيتهم لـ «روح» مصر كامنة في ابنائها على مر الزمن ، ومهما طال سباتهم فلا بد لهذه الروح من البعث مرة اخرى • هذه الفكرة كانت جديرة بان تبحث عن مدى ابعادها لدى كل من الحكيم ويحيى حقي • كذلك موقف اسماعيل في قنديل ام هاشم وموقف خالد في مليم الاكبر ، الموقف الذي يتسم بالصراع العنيف بين حب مصر والايمان بها وحب التقدم والايمان بالعلم • واذا كانت الرواية المصرية من الامانة والعمق بحيث انها صورت في صراحة وصدق مدى الصدام الحضاري بين مصر والغرب ، فالى اي مدى صورت هذه الرواية بعينها ـ من الجانب الفني ـ هذا الصراع ؟ الم يعترف المؤلف بان روح المقامة والحدوتة والحكاية لم تفارق الرواية ، والم يرى اكثر من مرة ان هذه الرواية او تلك كانت تزاوج بين اكثر من اتجاه فني للرواية الغربية ؟ الا يشكل هذا كله «ظاهرة» فنية خطيرة هي ان ثمة صراعا حقيقيا بينناوبين الغرب على المستوى الفني؟ هل كان للوطنية دور تقدمي ام دور رجعي في بناء الرواية المصرية ؟ بل ان هذه الرواية نفسها ، هل كانت عاملا تقدميا ام عاملا رجعيافي الحركة الاجتماعية المصرية ؟

ان علامات الاستفهام المتزاحمة هذه تجرنا الى بقية القضايا التي كانت جديرة بان تولد سلسلة كاملة من المقارنات الموضوعية • فمن هذه القضايا : علاقة الرواية بالثورة المصرية • في حديث عيسى سخط

صريح على المجتمع الاقطاعي وتبن صريح ايضا للمجتمع البرجوازي • وفي زينب يتضح هذا الموقف ويزداد صراحة • وفي عودة الروح تنفجر الثورة فعلا • ثم يبدأ هذا الخط الثوري ــ على المستوى الفني وهو الرواية ــ في الافول • حتى يتضح من جديد في قنديل ام هاشم ومليم الاكبر والثلاثية • فاذا سئلنا : هل كانت الرواية كفن عاملا رجعيا ام تقدميا في تطور المجتمع المصري ــ كما سئل منذ عامين مؤتمر الكتاب في اسكتلندا عما كانت عليه الرواية الانجليزية ــ اجبنا في ارتياح ان الرواية المصرية كانت عاملا ثوريا نشيطا في حدود الثورة الوطنية الديمقراطية ومواضعاتها المختلفة • ولو ان المؤلف قام بمقارنة موضوعية بين الروايات التي اشرت اليها فربما كان قد توصل الى هذه النتيجة •

وقضية الرواية والثورة وثيقة الارتباط بقضية اخرى يثيرها هذا الكتاب ، او موضوعه بتعبير ادق ، وهي قضية الرواية والفكرة المصرية• وقد سبق لي ان اشرت الى هذه القضية في ثنايا الحديث عن المقارنة التي كان يجب عقدها بين عودة الروح وقنديل ام هاشم • فروح مصر او الشعب المصري او الحضارة المصرية ، كلها تعبيرات مختلفة عن «الفكرة المصرية» التي عرفت طريقها الى فكرنا وآدابنا في المرحلة الرومانسية من تاريخنا الحديث • المرحلة التي ارتدت فيها الوطنية عندنا ثياب الفراعنة حتى تتمكن من الوقوف في وجه الحضارات الوافدة من وراء البحار • كان بعث الاكفان من الماضي العتيد مجرد ثورة رومانسية على الاستعمار الغربي • وارتدت الرواية معنا الثياب الفرعونية ، فكتب باكثير والسحار وعادل كامل ونجيب محفوظ روايات ومسرحيات تتقمص التاريخ الفرعوني وتنطق بالواقع المعاصر •• ثم تطورت الفكرة المصرية بعد ذلك تطورات عديدةعبرت عنها الرواية تعبيراتمختلفة• وكان الحكيم هو التعبير الامثل في تلك المرحلة الباكرة عن هذه الفكرة ، فاستلهم اسطورة ايزيس واوزوريس في صياغة رواية واقعية على نحو من

الانحاء ، ولم تكن الفكرة المصرية آنذاك بالرغم من رومانسيتها فكرة رجعية بل كانت امتدادا ثوريا لدعوة «مصر للمصريين» .

وتقودنا هذه القضية بدورها الى قضية العلاقة بين الفنان والمجتمع. ان مصر البرجوازية هي الخامة الماثلة لحديث عيسى بن هشام ، وحامد في رواية زينب هو بطل الحيرة بين الطبقات ، والثورة الوطنية هي عودة الروح ، والجماهير الشعبية هي البناء الفكري لقنديل ام هاشم ومليم الاكبر والثلاثية . اذن فالرواية المصرية ــ في خط سيرها للامام ــ ترسم خريطة دقيقة للمجتمع المصري لم يستطع المؤلف ان يتصورها وبالتالي لم يصورها لانه لم ير هذه الاعمال التي جمعها في اطار نقدي واحد ، لم يرها كلوحة واحدة ذات خطوط متعددة ومعقدة ومتشابكة . هـــذا التصور الاخير هو الذي كان يلزم الناقد بتتبع اوجه الشبه والخلاف بين الخطوط او الروايات المختلفة حتى يحصل في النهاية على رسم بياني دقيق لتطور المجتمع الذي اثمر هذه الرواية . بل ان هذا التتبع هــو الذي كان يبلور الموقف الفكري والاجتماعي لكل من الادباء موضوع البحث . كان يفسر لنا لماذا كان هيكل وحقي والحكيم وعادل كامــل ونجيب محفوظ في طليعة الرواية الثورية في بلادنا ، ولماذا كان محمود تيمور يقف من الامور موقفا طبقيا جامدا كما يقرر المؤلف بنفسه ؟

تستدرجنا هذه النقطة الى قضية اخرى هي قضية العلاقة بين الفن والفكر في الرواية المصرية . فالمؤلف يبرر التعارض القائم بين الواقع وبعض جزئيات عودة الروح ، بان التصميم الفكري للرواية سابق على تصميمها الفني . كذلك الامر في ابراهيم الكاتب ، فمؤلفها يهمه اولا وقبل كل شيء ان تصل الى القارىء مجموعة بذاتها من الافكار والآراء. ودعاء الكروان في رأي المؤلف هي بناء فكري اساسا لانها تقرب من سمات الفن التجريدي والفن التعليمي بصفة خاصة . ولا اعتقد ان هناك من ينكر الجانب الفكري في اي عمل فني وفي اي اتجاه ادبي مهما اوغل

هذا العمل او هذا الانجاه في التوسل بالاشكال الجمالية المعقدة في اخفاء الجانب الفكري • الا اننا حينئذ يجب ان نفرق بين امرين : الاول ان هناك اعمالا فنية تناقش قضايا الفكر الكبرى على المستوى التجريدي كما نرى في اتناج سارتر وكامي وسيمون دي بوفوار • والامر الثاني هو ان هناك اعمالا فنية لا تناقش قضايا الفكر ، ولكنها تخفق في ايجاد وحدة عضوية بين عناصر العمل الفني فتبدو لنا هذه الاعمال وكأنها ابواق نحاسية تذيع آراء مؤلفيها • ينبغي ان نفرق بين ثلاثية نجيب محفوظ التي تحمل في تضاعيفها قضية فكرية كبرى هي قضية جيل المأساة ــ كمال عبد الجواد ــ في تاريخنا الحديث وبين ابراهيم الكاتب التي يطغى فيها الفكر على الفن بمعنى انها مليئة بالتقرير والمباشرة والهتاف •

وعند هذه النقطة ايضا ، ينبغي ان نتوقف قليلا امام زاويتين : الاولى هي موقف الفنان من الحياة كما يراها ــونحن معهــ في عمله الفني ، والثانية هي همزة الوصل بين بطل العمل الفني والفنان • فنحن نستطيع ان نلتقط اوجه الشبه بين ملامح اسماعيل ويحيى حقي ، وبين محسن وتوفيق الحكيم ، وبين خالد وعادل وكامل ، وبين كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ • فهل نعد موقف هؤلاء الابطال هو موقف خالقيهم ؟ ام ان الاثر العام للعمل الفني ككل هو الذي يحدد موقف الفنان ؟ لقد كان حريا بالدكتور علي الراعي ان يعمق بحثه الممتاز بهذه الاداة النقدية المعروفة ، وهي محاولة تقصي اوجه الشبه والاختلاف بين الشخصية الفنية وخالقها • حينذاك كان يستطيع ان يحدد بدقة موضوعية بالغة اين يقف هذا المؤلف او ذاك ، لا من حياته هو شخصيا ، بل من الحياة كلها •

واحسبني الان قد اطلت في مناقشة صاحب «دراسات في الرواية المصرية» بصدد عنصر المقارنة في العملية النقدية • ولعل عذري الوحيد

في هذه الاطالة ان هذا الكتاب القيم يتيح فرصة نادرة للمناقشة الموضوعية في ارفع مستوياتها • اما عنصر «التحليل» فالحق ان الدكتور علي الراعي قد اوفاه حقه وفاء يدعنا نسلم بمعظم ما جاء به من احكام • ويعد هذا الكتاب من جانب التحليل خطوة رائعة من النقد البسيط الى النقد المركب ، من النقد التقريري او التبشيري الى النقد الفني العلمي الحديث • فلقد بقينا زمنا اسرى المفاهيم البدائية في النقد ، كأن نحرص على تلخيص العمل الادبي ، ثم نسجل «رأينا» على الصواب والخطأ ، الجيد والرديء ، دون اية محاولة جادة لمعرفة ما الصواب وما الخطأ ، ولماذا الجودة او الرداءة ! لم يكن ينقصنا «المعيار» فحسب ، بل كان ينقصنا بشكل جوهري «التكنيك» النقدي ايضا • ان حصيلتنا من النقد الانطباعي لا حدود لها ، كما ان حصيلتنا من النقد السياسي والاجتماعي للادب ، والريبورتاجات الصحفية عن الانتاج الادبي ، لا نهاية لها • اما النقد الموضوعي العلمي فيكاد يكون محصورا في اسماء يقل عددها عن اصابع اليد الواحدة في الوطن العربي كله • ولقد بدأ النقد الفني الحقيقي في صيغة مبسطة جدا حين قسم الادب الى شكل ومضمون وكان هذا التقسيم خطوة ثورية تبنته مختلف الاتجاهات التقدمية والرجعية في الفن والفكر على السواء ، مع اختلاف في التسمية الشكلية دون الجوهر • اما كتاب الدكتور علي الراعي فيرسي دعائم مرحلة جديدة في النقد العربي، هي مرحلة وسطى بين النقد البسيط والنقد المركب • فهو ما يزال يقسم فصول الكتاب الى شكل ومضمون ، وهو تقسيم متعسف يظلم المؤلف ولا ينصفه ، لان الراعي في واقع الامر يملك ناصية نظرةكلية شاملة للعمل الادبي• تتضح هذهالنظرة الاستيعابية حين يدقق في التقاط انعكاسات البناء الفكري للرواية على صيغها الفنية وعناصرها الاجتماعية •

على ان هذا المنهج الممتاز هو مجرد خطوة في طريق النقد العربي

من البساطة الى التركيب اي انه لم يصل بعد الى تمام النضج والاكتمال. فما تزال مشكلة المضمون والشكل في الرواية ، وتطور الرواية من البساطة الى التعقيد ، وتوزع الرواية المصرية بين عديد من المدارس والاتجاهات الغربية ، والمؤثرات المحلية على تطور الرواية .. هذه كلها ما تزال من القضايا الهامة التي تتطلب دراسات نقدية ترتفع الى مستوى تركيبي في البحث . فلا يمكن الاكتفاء بان مضمون العمل الادبي يحدد شكله لان التفاعل الدينامي بينهما لا يتيح فرصة الاسبقية لاي منهما ، ولأن عملية الخلق الفني ليست من البساطة بحيث انها تلد المضمون مقدما ، والشكل بعد ذلك . كما اننا نستشعر الفرق الهائل بين حديث عيسى بن هشام وثلاثية نجيب محفوظ ، ولا ندري شيئا عن العوامل التي اغنت تطور الرواية خلال نصف قرن بما هي عليه الان من صيغ مركبة معقدة. بل اننا نقف حيارى – مع الدكتور علي الراعي – من اننا لا نستطيع تصنيف الرواية المصرية بحسم في خانات محددة حسب مقاييس النقد الاوربي ومدارسه المختلفة . فالرومانسية عندنا تأخذ اشكالا تختلف وتتفق مع الرومانسية الاوربية ، وهكذا الواقعية والرمزية . ثم تجتمع بعض ملامح هذه التيارات دفعة واحدة في عمل فني واحد ، ومن ثم لا نستطيع ان نصنف ادبنا الروائي في نفس الخانات الاوروبية الا بكثير من التعسف والزيف والافتعال . وهذا ما لم يقع فيه الدكتور الراعي ولكنه في حدود الخطوة التي خطاها لم يوفق بعد الى نتائج ايجابية في القضية . فهو حينا يرى ان قنديل ام هاشم «حكاية» وحينا اخر يراها عملا فنيا متكاملا ، فهل معنى ذلك انها «حكاية» متكاملة ؟ وهو يرى ان الثلاثية يجب ان توضع في خانة الواقعية النقدية ، ثم يراها لا تخضع لاي مقياس نقدي مسبق . هذه الحيرة والبلبلة تعني شيئا واحدا ، ان منهج الدكتور الراعي لم يصل بعد الى امكانية حل هذه المشكلات . انه احيانا يعمم الرمز الفني اي يلجأ الى التفسير الرمزي كما نلاحظ في

تقييمه لعودة الروح ، فينجح تماما حين يرد رمزيتها الى الثورة والطبقة الوسطى وما الى ذلك ، واحيانا اخرى يخفق في التعميم الى درجـــة التعسف • وهنا يكمن الخطر في التعميم وجدواه في آن واحد •

الا ان كتاب «دراسات في الرواية المصرية» يؤكد بـلا جدال ان الناقد في بلادنا قد اصبح مفكرا وفنانا وعالما للجمال في وقت واحد • ذلك ان الموقف الفكري للدكتور علي الراعي يتضح لنا بجلاء فـــي تعليقاته الممتازة على مواقف الادباء موضوع البحث ، وهو موقـــف المفكر التقدمي الى جانب المستقبل • كما **ان دوره كفنان يتجلى** فـــ حرصه على النفاذ الى داخل العمل الادبي فلا يفرض عليه مقولات مسبقة من خارج دائرة الفن • كذلك جاءت خبراته الجمالية في دراسة المسرح عاملا مخصبا لرؤيته «الجمال» في الفن الروائي ، لا كعنصر قائم بذاته، بل كمحصلة كاملة من عناصر العمل الفني في كافة مجالاته الفكريـــة والنفسية والاجتماعية •

ولهذا كله تعد هذه الدراسة محاولة رائدة في بناء نقد عربي حديث، يضع النظرة العلمية الموضوعية في مقدمة المعايير الاساسية للتقييم •

البحث عن الاشتراكية
على خشبة المسرح

لا ريب ان التبشير بقيم اجتماعية جديدة من اهم الملامح الواضحة على خشبة المسرح المصري منذ مولده الحقيقي على يدي توفيق الحكيم • وعلى الرغم من كل ما يوجه الى هذا الفنان الرائد من اتهامات بالتجريد والاطلاق والتعميم ، فان الدعوة الى قيام مجتمع جديد من السمات البارزة في انتاج الحكيم قبل ثورة ١٩٥٢ •

على ان الجيل الجديد الذي كتب للمسرح بعد الثورة ، قد اعلن عن ظهور رؤية جديدة للمجتمع تكاد تختلف جذريا عن رؤية الاجيال السابقة عليه • فلم تعد المشكلة هي ان تستبدل بمجموعة من القيم اخرى تختلف عنها وتتجاوزها ، ولم تعد المشكلة هي وضع المجتمع الراهن بين قوسين، وانما اصبحت القضية هي الحاجة الملحة الى بناء اجتماعي جديد يرتفع الى مستوى العصر •

يخيل الي ان القيمة الحقيقية لنعمان عاشور في مسرحنا المعاصر هي انه استطاع بمسرحيته «الناس اللي تحت» ان يضع اللبنة الاولى في الرؤية المسرحية الجديدة لازمة المجتمع المصري ، ولعلنا الان نأخذ على هذه المسرحية الكثير من المآخذ ، ولكن يبقى لكاتبها في النهاية فضل

الريادة لهذا اللون الاجتماعي الكاشف • وهو اللون الذي يثمر ما نسميه بالدعوة الى الاشتراكية، ذلك ان المسرح «الوطني» كان قد وصل الى طريق مسدود حين امسى همه الوحيد هو الدعوة الى التحرر السياسي من الاستعمار الاجنبي وعملائه في الداخل • لذلك اصبح من المحتم ان يولد مسرح جديد هو امتداد للمسرح الوطني ولكنه اكثر تطورا لانه يتناول التركة المثقلة من ابنية المجتمع القديم تناولا يتجاوز التحرر السياسي الى التحرر الاقتصادي والفكري والاجتماعي •

ويعد لطفي الخولي هو القرين الوحيد لنعمان عاشور الذي تابع خطواته في بناء المسرح «الواقعي» المصري ، وهو المسرح الذي يجعل من جذور المشكلة الاجتماعية مادته الخام ، كما يجعل من الدعوة الى الاشتراكية الاطار الايديولوجي الذي يصوغ هذه المادة الخام • وعندما اقول ان لطفي الخولي هو القرين الوحيد لنعمان عاشور ، انما اقرر اولى الظروف التي يشيد فيها المسرح الواقعي تشييدا فرديا لا يعتمد على «حركة» تواكبه • فنحن ننظر الى مسرح كاتب اخر كسعد الدين وهبه فنرى انه الى ما قبل «سكة السلامة» هو المسرح المبشر بالثورة ، وما بعد «سكة السلامة» هو مسرح النقد الاجتماعي لجزئيات متناثرة هنا وهناك • وكاتب اخر كيوسف ادريس اذا استثنينا قصصه التي حولها الى مسرحيات ، نرى ان ابلغ ما يستهويه هو الموقف الانساني الفرد من خلال اكثر جوانبه سلبا مهما تطور من «اللحظة الحرجة» الى «الفرافير» الى «المهزلة الارضية» • وكاتب ثالث كالدكتور رشاد رشدي الى ما قبل «اتفرج يا سلام» مولع بالجانب الشخصي في حياة الافراد غاية الولع ، فاذا كتب «اتفرج يا سلام» فانه لا يخرج عن هذه الدائرة التي رسمها عبد الرحمن الشرقاوي والفريد فرج — ومن قبلهما توفيق الحكيم — في اتخاذ الاطار التاريخي مشجبا يعلقون عليه هموم عصرهم ومجتمعهم من وجهات نظر مختلفة •

ويتبقى لطفي الخولي بمفرده هو الكاتب الذي آثر ان يتابع خطوات نعمان عاشور التي توقفت هي الاخرى بعد «الناس اللي فوق» عند ابواب «عيلة الدوغري» • واعود فاكرر ان هذا الانفراد من جانب الخولي بالسير في هذا الطريق كان احد الظروف الرئيسية التي رافقت خطاه المسرحية • وهو ظرف سلبي يمعن في السلبية لان غياب «الحركة» الواقعية عن المسرح المصري تركته نهبا لشتى ضروب الافتعال والتخريب المزيف باسم اللحاق بركب الحضارة الفنية المعاصرة • ومن ناحية اخرى هو ظرف سلبي على لطفي الخولي لانه ـ كما سنلاحظ في احدث مسرحياته ـ حاول ان يخرج على تجربته الاولى في الشكل المسرحي ، فلم يثمر هذا الخروج شيئا اصيلا •

وقد كانت اولى مسرحيات لطفي الخولي احدى اقاصيص مجموعته الاولى التي اصدرها عام ١٩٥٦ بعنوان «رجال وحديد» • وكان عنوان الاقصوصةهو «بدوي افندي وشريكه» وحين حولها الى مسرحية عام١٩٥٦ جعل عنوانها «قهوة الملوك» • وبالرغم من انها تحمل اهم الخصائص التي سنتعرف عليها في مسرح لطفي الخولي ، الا انها تشترك مع كافة الاعمال المأخوذة عن قصص قصيرة في مجموعة من السمات السلبية • ومع ذلك فهي المقدمة التي اثمرت مسرحيته التالية «القضية» •

حددت «قهوة الملوك» الخامة البشرية التي برع لطفي الخولي في تقديمها على المسرح وهي نماذج البرجوازية الصغيرة وفئاتها الدنيا على وجه الخصوص • اي ان «جماهير الشعب الكادحة» او «الناس اللي تحت» هم الخامة الانسانية التي يتخذها الفنان نقطةانطلاق لفنه المسرحي• ففي هذه المسرحية نجد صاحب المقهى هو بعينه صاحب البيت الذي يقطنه معظم شخصيات المسرحية وبعض البيوت المجاورة • وهو ـ المعلم شهدة ـ متزوج من اثنتين ويرغب في الزواج من «ام خليل» الارملة التي تقيم امامه ولا تدري كيف تدفع لابنها الطفل خمسة جنيهات

وثلاثين قرشا حتى لا تطرده المدرسة • وتتغامز عليها نسوة الحي لانها تعيش من عرقها وماكينة الخياطة • ويصل الغمز الى ذروته حين يشعر اهل الحارة المجاورة لقصر عابدين انها تستجيب لغزل بدوي افندي التاجر الذي يسكن بغرفة فوق سطح بيت المعلم شهده • وهو تاجر غامض لا يعرف احد ما هي بضاعته • وتكاد «قهوة الملوك» ان تذكرك بقهوة المعلم كرشه في رواية نجيب محفوظ «زقاق المدق» فهي التجسيد الحي لمختلف الصراعات التي تناوب الشد والجذب في الحارة • والحارة ــ كزقاق المدق ايضا ــ ليست الا الصورة المصغرة للمجتمع المصري • وعلى المقهى تستطيع ان تلتقي في اكثر الاحيان برجل تخطى الخامسة والستين ، موظف على المعاش ، ولكنه يحظى بنشاط عجيب هو ناشد افندي ، يهتم بمشاكل رابطة كونها مع بعض زملائه للدفاع عن حقوق اصحاب المعاشات يحشر انفه في كل شيء وينافس بدوي افندي في كتابة العرائض لاهل الحي ونقابة العمال • كذلك نلتقي بالريس حنفي وهو رئيس نقابة عمال المصنع الذي افتتح حديثا في الحي • ونحن نلقاه كثيرا مع الاستاذ سليم المحامي الشاب الذي لا يقتصر واجبهعلى العمل القانونيوانما يتجاوزه الى العمل السياسي •

هذه هي الخامات البشرية التي تصوغ فيما بينها نقطة الانطلاق الفنية عند المؤلف فهو يرى في هذه النماذج بصوابها واخطائها «بناء» المجتمع الجديد الذي ارهصت به احداث ١٩٤٦ ــ زمن المسرحية ــ وهذا هو الفرق بين ان تكون هذه الوجوه وحدها هي الصورة الرئيسية للمجتمع ، وبين ان تكون وجوه مسرحية «اللص» التي كتبها توفيق الحكيم عام ١٩٤٨ او رواية «الايدي الناعمة» التي كتبها عام ١٩٥٤ هي هذه الصورة • كان الحكيم في امثال هذه الاعمال يضع البناء الاجتماعي بين قوسين دون ان يشير الى البديل الموضوعي للبناء الآيل للسقوط • وهذا يجرنا الى « الارض الايديولوجية »

التي وقف عليها لطفي الخولي اثناء كتابته «قهوة الملوك» .. فقد تبلورت الفكرة التقدمية عند توفيق الحكيم في ان يحتل اللص مكان الباشا في ملكيةالشركة وادارتها ، وفي ان تلتقي الايدي الناعمة بالايدي الخشنة في ملكية المصانع واداراتها . اما لطفي الخولي فقد بدأت مسرحيته باسم «قهوة الملوك» وانتهت باسم «قهوة العمال» . وهو رمز شديد المباشرة الى انه لا مكان فيه للمصالحات التوفيقية في بناء المجتمع الجديد ، وانه اذا كانت بعض المراحل قد حتمت لقاء بعض الاطراف في المسألة الوطنية ، فان المرحلة الجديدة تحتم الاستقطاب . واذا كانت هناك بعض التناقضات الثانوية بين اهل الحارة وبعضهم البعض ، فان التناقض الاكبر بينهم وبين «القصر» وما يمثله هو التناقض الجدير بالكشف والتحليل . ومن الغريب حقا ان يأتي بعد ثماني سنوات من كتابة هذه المسرحية كاتب مثل محمود السعدني يتناول فكرة شبيهة بالفكرة التي يقوم عليها الصراع في «قهوة الملوك» وهي ان تأمر «الجهات الملكية» بهدم هذا الجزء من المنطقة المجاورة للقصر بحي عابدين . ولكن السعدني لا يحفل بكفاح الشعب ولا بالصراع المعقد بينه وبين القوى المعادية وانما يصب جام غضبه على مشكلات وهمية ثم تظهر الثورة بصورة مفاجئة . وكأنها شيء مبتور عن نضال المصريين واحلامهم في مجتمع جديد . لطفي الخولي يبتعد بمسرحيته عن هذا الشكل الساذج، على الرغم من ان مسرحيته حافلة بالمفارقات التي صاغت الجانب الكوميدي ، سلبا وايجابا . فالارض الايديولوجية التي يقف عليها الخولي هي الفكرة الاشتراكية التي تختلف عن الفكرة الوطنية عند الحكيم ، كما تختلف عن الفكرة «الهتافية» عند السعدني .

بقي الجانب الفني في «قهوة الملوك» وهو اضعف الجوانب على الاطلاق . ولقد كان الاعتماد على قصة قصيرة سابقة للمؤلف في كتابة هذه المسرحية ، من المصادر الاساسية لضعفها الفني الشديد . اذ اعتمد

المؤلف على صياغة مسبقة للشخصيات ، لم يسهل تطويرها عند تحويلها الى مسرحية • كما اعتمد على موقف القصة القصيرة ، ولـــم يزده الا مطاطية • وكانت النتيجة شبه الحتمية لذلك ، ان تحولت الشخصيات الى «انماط» جامدة ، يتطور كل ما حولها دون ان يصيبها من التطـــور «الفني» نصيب •كما تسببت «المطاطية» في الموقف الدرامي ان اضطر الفنان الى تكبير حجم المسرحية بصورة لا تتلاءم مع مضمونها وهكذا اقبلت التفصيلات الصغيرة والجزئيات المنثـورة هنا وهناك ، لمجــــرد «ملء الفراغ» • ولم تنج «قهوة الملوك» من التقريرية والمباشرة والهتاف، وان كشفت عن مقدرة كوميدية بارعة تميز بها لطفي الخولي فيما تـــلا هذه المسرحية من اعمال •

وتعد مسرحية «القضية» التي كتبها لطفي الخولي وعرضها المسرح عام ١٩٦٢ اهم الاعمال المسرحية لهذا الفنان الواقعي • هي اهم هـــذه الاعمال من زاويتين : الاولى انها اكثر كمالا من الناحية الفنية ، والثانية انها تناقش التغيير الاجتماعي في ضوء الكلمات التـــي قالها عبـــده ــ طالب الطب ــ «علشان ما يبقاش حرامي لازم يعيش شريف • علشان يعيش شريف لازم يشتغل • علشان يشتغل لازم يلاقي شغل • علشان الشغل يبقى موجود لازم المجتمع يخلقه • علشان المجتمع يخلقه لازم يتغير وضعه » •

ونحن نستطيع ان نغفل الشكل «القانوني» لمسرحيـــة القضية ، لنعرف ان المضمون السياسي هو «القضية الحقيقية» • ولكن المضمون السياسي هنا يختلف في نسيجه اشد الاختلاف عن مضمون « قهـــوة الملوك» بالرغم من الوحدة الفكرية التي تربط بين المسرحيتين • فـــي «القضية» يضع لطفي الخولي البناء الاجتماعي الجديد وجها لوجه امام الاجيال القديمة والاجيال الجديدة على السواء • وبالرغم من ان الخولي يستعير من «قهوة الملوك» فكرة صاحب البيت الذي يقيم عنده بعـــض

او كل شخصيات المسرحية الا انه ما ابعد الشبه بين المعلم شهده والاستاذ منجد ، الرجل الذي ورث مكتبة ضخمة في ركن من اركان هذا البيت ولم يعد له من عمل سوى محبة القانون والعدل • غير ان احد سكان هذا البيت هو ثابت افندي عاشور موظف بالمعاش تجاوز السنين يسيل الى الروح المحافظة ورعاية التقاليد ويغتم كثيرا مما آلت اليه الاخلاق في العصر الحديث • وله ابنة هي نبيلة دخلت كلية التجارة تحت ضغط الاقارب والاصدقاء • وفي البيت المجاور الذي يملكه الاستاذ منجد ايضا ، يقيم مسعود افندي والد «عبده» الطالب بنهائي كلية الطب والعضو في منظمة سرية تدعى «تحرير الوادي» • ومن الطبيعي ان يقع عبده في غرام نبيله ، ولكن من غير الطبيعي ايضا ان يفصحا للمجتمع المحيط بهما عن هذا الحب فيظل اسيرا للرحلات «العلمية» او زيارة جزيرة الشاي بين الحين والاخر • ويظل الحب في مرقده الامين الى ان تتطوع الخاطبة «سنيه» التي تسكن في بيت الاستاذ منجد بعرض الارناؤوطي بك على اسرة نبيلة للزواج منها وهو رجل في سن ابيها ثابت افندي عاشور ، ولكنه يكاد ايضا ان يكون فاقدا للبصر والسمع • وترفض نبيلة بطبيعة الحال ، ويسقط في ايدي اهلها ، فقد ظنوا في هذا الزواج منقذا لهم من الحال السيئة التي انتهت اليها عيشتهم • اذ رأى الاب في الزوج الأصم مجرد ثري بينه وبين القبر خطوات معدودة تؤول بعدها ثروته عليهم بالخير والاستقرار • بينما رأت نبيلة في زواجها منه موتا ما بعده موت لانه سيختطف عمرها من احضان حبيبها الشاب، وتتعقد الامور حين تكتشف الخاطبة سنية حقيقة الامر بين عبده ونبيله فتزف النبأ الى ثابت افندي وزوجته فيثوران على الفتى واهله وينطلق السباب هادرا بين الاسرتين حتى يصل الامر بها الى الشرطة فالمحكمة وهناك تتبلور «القضية» • والطريق من بيت الاستاذ منجد الى المحكمة حافل بالغرائب • فبالرغم من ان الاستاذ منجد قد استطاع ان يعيد

الوئام بين الاسرتين المتخاصمتين ، الا ان «القانون» يحتم محاكمتهما • وقد كانت هذه هي الضربة الاولى لشخصية منجد المحبة للقانـــون والعدالة • وفي المحكمة رأى رجلا يحاكم لانه فتح نافذة بغير تصريـح من مصلحة التنظيم ، ثم اعيدت محاكمته لانه اغلق نفس النافذة ، ولكن بغير تصريح من مصلحة التنظيم • وقد كانت هذه هي الضربة الثانيـة للاستاذ منجد المحب للعدالة والقانون •

وفي المحكمة ايضا رأى المحامي ووكيل النيابة والمحامي الاخر ، يتنافسون جميعا في اظهار براعتهم لا في حل المشكلة ، وكانت هذه هي الضربة الثالثة • ورأى رجلا يساق الى قفص الاتهام بحيلة قذرة مـن كتبة المحكمة ، ثم رأى نفسه يساق الى السجن لانه ـفجأةـ رفـض العدالة والقانون والكتب ، وثار على المحضر الذي جاء الى بيته واعتدى عليه بالضرب •• وتنتهي المسرحية بان يتزوج عبده من نبيله سرا ولكن بعد ان انعقد الصلح بين اسرته واسرتها •

قلت انه من الممكن ان ننسـى الجانب القانوني في مسرحيـــة «القضية» لنضع ايدينا على الجانب السياسي • فلا ريب ان هذا الجانب هو «المنظور الفني» الذي اراد لطفي الخولي ان ينسج منه مسرحيته • وهو المنظور القائل بان هناك فكرتين تتجاذبـان المجتمع : الفكـــرة الاصلاحية التي تحاول ان «ترمم» او «ترقع» ما فسد من شئون النظام الاجتماعي ، والفكرة الثورية التي ترى حتمية التحول الجذري من نظام الى نظام • وقد رمز الخولي الى هذا التغيير في مسرحيته السابقة «قهوة الملوك» بان تغيرت القهوة من «قهوة الملوك» الى «قهوة العمال» وكان الرمز على هذا النحو فجا ومباشرا •

اما في «القضية» فالوردة الحمراء التي يغرم بها عبـــده والوردة البيضاء التي يغرم بها منجد هما الاداة الرمزية التي يستعين بها المؤلف للتفرقة بين الفكرة الاصلاحية التي يتبناها الاستاذ منجد لتغيير المجتمع ،

والفكرة الثورية التي يتبناها عبده • الاول يحاول ان «يصلح» المجتمع عن طريق التفاهم والعدالة والقانون ، والاخر يحاول ان «يغير» المجتمع عن طريق الثورة التي ينتمي اليها في منظمته «تحرير الوادي» • ولعلها مقارنة مقصودة من المؤلف ان تنتهي المسرحية بذلك التحول الخطير في حياة الاستاذ منجد عندما بلغ به الامر ان «يثور» على القانون في شخص موظف عمومي هو المحضر ، بينما نحن لا نلاحظ على عبده اية دلائل عملية على ممارسته الثورية سوى انه كان عضوا في منظمة «تحرير الوادي» وانه ارتبط سرا بنبيله (وليس في ذلك اية ثورة اذا كانت الثورة مواجهة صريحة للمجتمع) •

وربما كانت «القضية» ــ كما قال الدكتور مندور ــ على النقيض من «قهوة الملوك» من الناحية الفنية ، فهي اقرب الى التكامل من ناحية البناء المسرحي ، ولكنها تكاد تخلو من الشخصيات الحية النابضة ، فباستثناء شخصية الاستاذ منجد لا تصادف سوى « الاقنعة الرومانية » كما يصفها لويس عوض • على اننا لا نستطيع ان نصف القضية ــ كما وصفها الدكتور لويس ــ بانها تجعل من الاستاذ منجد رمزا للشعب المصري كله «الشعب المصري المسالم المؤمن من اعماقه بان العدالة والقانون والنظام وما اشبهها مسحة من الالوهية وجوهرا من الدين » كما اننا لا نستطيع ان نصل الى هذه الدرجة من التعميم حين يستطرد لويس عوض «•• فان قلنا ان نبيله هي مصر ذاتها التي انتشلتها الثورة من تقاليدها الغبية رأينا في هذا (القبول الاكبر) المتمثل في قبول آل ثابت افندي للفتى عبده آية من آيات قبول المصريين للثورة رغم انها جاءتهم بكثير من النظم والمعتقدات التي لم يألفوها» • فالحق اننا لا نستطيع التعميم بواسطة شخصيات لا ترتقي الى مستوى الرمز ، وان كانت فيما بينها تشكل كمجموعة احدى حالات الصراع بين المجتمع القديم والمجتمع الجديد • وهي نفس القضية التي تناولها لطفي الخولي

في مسرحيته الثالثة «الارانب» .

وقد ظهرت «الارانب» على خشبة المسرح عام ١٩٦٤ من وحي قضية المرأة في المجتمع الذي يتصارع بين جنباته القديم والجديد . واذا كانت «القضية» قد حققت فيما ارى انتصارا جديدا للمدرسة الواقعية في المسرح ، فان «الارانب» على العكس من ذلك ، لم توفق لان تكون امتدادا لهذا الانتصار . فقد فوجىء المسرح المصري بموجة جديدة من التجريب المفتعل والرموز المزيفة حاول اصحابها تجاوز المرحلة الواقعية باستحداث اشكال تعبيرية جديدة . وسيطرت هذه الموجة على الواقعيين انفسهم فاغفلوا طبيعة التجارب التي يتناولونها بالتجسيد الفني كما اغفلوا مكانهم من الحضارة الفنية ، وراحوا «يبتكرون» محاكين الغرب بصورة آلية لا تضيف الى رصيدنا الوجداني الا مزيدا من التعقيد لسنا في حاجة اليه لاننا لا نملك ما يبرره .

و«الارانب» هي ابنة هذه المرحلة الشاذة في حياة المسرح المصري. فقدحاول كاتبها ان يصوغ قضية المرأة في المجتمع الجديد صياغة شاذة لا انسجام بينها وبين المضمون الحقيقي الذي تبنته التجربة المسرحية .

وأكاد اقول ان هذا «الشكل» الشاذ في «الارانب» هو الذي انحرف بمضمونها انحرافا تتلمس ابعاده حين تقول قسمت «الناس عمرها ما تقتنع بمجرد الكلام. شوف فضلنا نسلمكم اسامه ونناقشه عن حقي في الشغل والمساواة والحركة .. اقتنع ؟ ابدا . الناس لا يقتنعوا الا بالواقع .. بالعمل .. اسامه مش حيقتنع بضرورة المساواة الا لما يعاني عدم المساواة» . ومن اجل اثبات هذه الفكرة رأى لطفي الخولي ان قالب الفانتازيا هو انسب القوالب للتعبير عنها .

وتبدأ «الارانب» بمشهد افتتاحي يتجاذب فيه مدير المسرح واحدى شخصيات المسرحية رفع الستار ، ثم يتولى مدير المسرح قيادة الهجوم على النقد والنقاد من امثال «الاستاذ بعير» . هذه المقدمة التي

جربها فيما بعد يوسف ادريس في «الفرافير» وسعد وهبه في «بير السلم» لست اعتقد ان لها علاقة عضوية بكيان المسرحية . وهو الكيان الذي يتحدد في قضيتين رئيسيتين : الاولى هي قضية الدكتور يونس الذي يؤمن بالعلم كحل لجميع المشكلات التي يعاني منها البشر، والقضية الثانية هي قضية «قسمت ، ونوال ، واماني» في حق المرأة الجديدة ان تمارس حياتها الحرة في اطارها الانساني الصحيح .

يضم هاتان القضيتان اطار فكري عام هو انه لا بد من معاناة الواقع المطلوب تغييره حتى يتمكن البشر من عملية التغيير . على ذلك احتاج الامر من لطفي الخولي ان يحول السيدة قسمت الى رجل ، وان يتحول زوجها الاستاذ اسامه الى امرأة .. وخلال الاسبوعين اللذين تم فيهما التحول العضوي يتم ايضا التحول الفكري فيقتنع الشيخ معروف بضرورة سفر ابنته اماني الى الخارج لتتعلم الذرة ، ويقتنع نافع ان تتساوى نوال معه في كل شيء .

واذا كانت مسرحية «بيت الدمية» لابسن ذات دلالة تاريخية لانها استطاعت ان تنبه الاذهان الى ان المرأة الاوروبية لم تحصل بعد على حريتها الحقيقية . فان «ارانب» لطفي الخولي لا تقدم دلالة مشابهة ، لان «قضية المرأة» في المستوى الذي ناقشته المسرحية لم تعد قضية جوهرية في المجتمع المصري . هذا لا ينفي ان ثمة مشكلات تواجه المرأة في حياتها الجديدة . ولكن هذه «الحياة الجديدة» لم تعد موضوع اخذ ورد . بالاضافة الى ان قالب الفانتازيا بطبيعته قادر على السخرية من «الاوضاع» ولكنه بعيد كل البعد عن القدرة على الاقناع بضرورة تغييرها . اما الفكرة القائلة بمعايشة الوضع السيء حتى تتمكن من تغييره فهي فكرة بعيدة عن ان تكون موازية لتقدم المنهج العلمي في حل الازمات الاجتماعية . هذا المنهج العلمي لا يقتصر على الجانب الفيزيقي المعملي كما يؤمن الدكتور يونس في «الارانب» وتوفيق الحكيم في

«الطعام لكل فم» • وانما يتجاوز هذه النظرة الضيقة الى آفاق اكثر رحابة وعمقا •

ان هذه المسرحية في تقديري لا سبيل الى وضعها في الخط العام لمسرح لطفي الخولي الخط الذي يستلهم الدعوة الى الاشتراكية من زاوية الفكر ، والاسلوب الواقعي من زاوية الفن واذا قيل ان القدرة الكوميدية التي يتمتع بها لطفي الخولي قد تجلت في «الارانب» اكثر منها في اية مسرحية اخرى ، امكن الرد بان هذا مرجعه الى سيطرة الفنان على لغة الحوار اكثر من حاجته الى الفانتازيا • واذا كانت الرغبة في التجديد من اروع الرغبات التي يختلج بها صدر الفنان ، فان التجديد في اطار الاتجاه الواقعي هو اقرب الممكنات الى فن لطفي الخولي ككاتب مسرحي • ولعل هذا ما ستتكشف عنه اعماله القادمة •

شكسبير في العربية

عرفت شكسبير في اللغة العربية ، لاول مرة ، عن طريق المسرح • فقد شاهدت العديد من اعماله تقوم بتمثيلها الفرقة القومية التي دعيت فيما بعد بالفرقة المصريةالى ان اصبحت «المسرح القومي» التابع الان لمؤسسة المسرح والموسيقى • ولم تؤرخ كتب النقد المسرحي في بلادنا للمرحلة التي عرف فيها شكسبير طريقه الى المسرح المصري ، فهي لم تتجاوز الى ان جورج ابيض كان اول من قام بدور عطيل على ان هناك بعض الاقوال التي تؤكد ان شكسبير قد نقل الى العربية نقلا مخصصا للمسرح في وقت مبكر • ويستشهدون لاثبات ذلك بمسرحية «شهداء الغرام» التي نقلها سلامه حجازي عن «روميو وجولييت» •

والترجمة للمسرح المصري ـ بشكل عام ـ لم تكن نقلا امينا للنص الاجنبي، بل كانت عملية مزدوجة بين نقل روح النص والخضوع لامكانيات المسرح من ناحية ، ورغبة الجمهور من ناحية اخرى • حتى اننا نكتشف في ترجمات خليل مطران انه كان يحذف مشاهد كاملة ، بضمير مستريح ، ولعلنا في هذا البحث لا نود الخوض في العلاقة بين شكسبير والمسرح المصري ، وانما عرضنا لهذه النقطة بايجاز كمدخل الى موضوعنا الاساسي : شكسبير في العربية • فالحق ان الترجمات التي مثلت ، ثم نشرت فيما بعد ، قد نالها الشيء الكثير من جراء البتر

والتشويه الذي اصابها على خشبةالمسرح .

ويكاد يجمع المؤرخون للمسرح العربي ان خليل مطران هو رائد الترجمة الجادة لشكسبير . فقد قام هذا الشاعر العربي الكبير بنقل اهم اعمال الشاعر الانجليزي العظيم بصورة منتظمة ، اي انه كان قد خطط لنفسه مشروع هذه الترجمة بحيث يمكن التكهن بانه كان ينوي القيام بترجمةاعمال شكسبير كلها . وربما كانت هذه الترجمات سببا في ان يتولى صاحبها ادارة الفرقة القومية . بينما كان هناك فريق من مترجمي شكسبير، امثال ابراهيم رمزي ومحمد حمدي ومحمد عوض ابراهيم ، يقومون بنقل اعمال شكسبير بصورة فردية فلم تفز ترجماتهم بتقدير مماثل لترجمات مطران،بالرغم منان بعضها قد بلغدرجاتعالية منالاجادة(خاصة ترجمات الكاتب المسرحي ابراهيم رمزي ، الـــذي تنبهت اليه وزارة التربية والتعليم اخيرا واخذت على عاتقها مهمة طبع ما نقله عن شكسبير طبعات مدرسية) .

ولا شك ان المقارنة بين النص الانجليزي والنص المترجم بقلـــم مطران تؤدي الى حكم غاية في التعسف اذا لم نعلم ان مطران قد نقل شكسبير عن اللغة الفرنسية ، كما يذكر الدكتور محمد مندور فـــي كتابه عن المسرح النثري ، وكما يؤكد هذا الرأي ميخائيل نعيمه فـــي كتابه «الغربال» . كذلك فان ما قام به مطران مـــن اختصار لبعـــض المشاهد ـ التي بلغت احد عشر مشهدا في مسرحية «هاملت» ـ كـــان يخضع لظروف المسرح المصري وجمهوره . بالاضافة الى ان الاحساس اللغوي عند مطران كان يغلب عليه الوجدان الشعري دون الاحســـاس الدرامي ، ومن ثم فقد تضافرت هذه الظروف مجتمعة (النقل عـــن الفرنسية، ظروف المسرحالعربي ، غلبة اللغة الشعرية) في ان تنـــأى ترجمات مطران عن جوهر شكسبير العظيم . فقد جاءت هذه الترجمات في صياغتها النثرية بعيدة عنان تكون تمثيلا حقيقيا لما كان يستهدفـــه

والتشويه الذي اصابها على خشبةالمسرح •

ويكاد يجمع المؤرخون للمسرح العربي ان خليل مطران هو رائد الترجمة الجادة لشكسبير • فقد قام هذا الشاعر العربي الكبير بنقل اهم اعمال الشاعر الانجليزي العظيم بصورة منتظمة ، اي انه كان قد خطط لنفسه مشروع هذه الترجمة بحيث يمكن التكهن بانه كان ينوي القيام بترجمةاعمال شكسبير كلها • وربما كانت هذه الترجمات سببا في ان يتولى صاحبها ادارة الفرقة القومية • بينما كان هناك فريق من مترجمي شكسبير، امثال ابراهيم رمزي ومحمد حمدي ومحمد عوض ابراهيم ، يقومون بنقل اعمال شكسبير بصورة فردية فلم تفز ترجماتهم بتقدير مماثل لترجمات مطران،بالرغم من ان بعضها قد بلغ درجات عالية من الاجادة (خاصة ترجمات الكاتب المسرحي ابراهيم رمزي ، الـــذي تنبهت اليه وزارة التربية والتعليم اخيرا واخذت على عاتقها مهمة طبع ما نقله عن شكسبير طبعات مدرسية) •

ولا شك ان المقارنة بين النص الانجليزي والنص المترجم بقلـــم مطران تؤدي الى حكم غاية في التعسف اذا لم نعلم ان مطران قد نقل شكسبير عن اللغة الفرنسية ، كما يذكر الدكتور محمد مندور فـــي كتابه عن المسرح النثري ، وكما يؤكد هذا الرأي ميخائيل نعيمه فـــي كتابه «الغربال» • كذلك فان ما قام به مطران مـــن اختصار لبعـــض المشاهد ــ التي بلغت احد عشر مشهدا في مسرحية «هاملت» ــ كـــان يخضع لظروف المسرح المصري وجمهوره • بالاضافة الى ان الاحساس اللغوي عند مطران كان يغلب عليه الوجدان الشعري دون الاحســـاس الدرامي ، ومن ثم فقد تضافرت هذه الظروف مجتمعة (النقل عـــن الفرنسية، ظروف المسرح العربي ، غلبة اللغة الشعرية) في ان تنـــأى ترجمات مطران عن جوهر شكسبير العظيم • فقد جاءت هذه الترجمات في صياغتها النثرية بعيدة عن ان تكون تمثيلا حقيقيا لما كان يستهدفـــه

نجدها عند الاخرين . خليل مطران يتجاهل تماما ان الاطار الفني الذي صيغت فيه هذه الابيات هو الشعر الدرامي الذي يحقق بطبيعته مجموعة من المشاعر والقيم الادبية معا . فاذا رغبت في نقل هذا الاثر الى العربية ، فان واجبي الاول ان احقق للقارىء العربي اقصى ما يمكن تحقيقه من اهداف الفنان المنقول . فلا ينبغي ان اجرده من اللحم والدم ، فأقدم له هيكلا عظميا من «المعاني» التي تفسر حروف اللغة الاجنبية تفسيرا آليا جامدا . ماذا صنع مطران بالنص السابق ؟ لقد افقده ما به من حياة عندما ارغم السياق الشعري على التحول الى سرد نثري ، من شأنه الا يدع القارىء ان يتوقف او يسير وفق «علامات المرور» التي يصوغها الفنان في الاقتصار على هذه الشطرة القصيرة او الطويلة ، او في الانتقال من «معدل سريع» لجريان التعبير الى معدل بطيء ، وهكذا.

تزداد هذه النقطة وضوحا اذا استعرضنا منهج مطران في ترجمة «مكبث» ، ومنهج محمد فريد ابو حديد في ترجمة المسرحية نفسها . يقول ابو حديد في مقدمته المطولة : «كنت اجد الترجمة النثرية فاترة لا توحي بحرارة اسلوب شكسبير ولاسيما في المواقف العنيفة ، وما اكثرها في رواية «مكبث» لذلك نقل ابو حديد المسرحية في قالب الشعر المرسل (والنثر في المواضع التي كتبها شكسبير نثرا) ، فنقرأ في المشهد الثالث ما تقوله الساحرة الاولى :

عندي انا كل الرياح الاخرى
وكل ما تهب فيه من ثغور
كل نواحيها التي تعرفها ،
في خرطة البحار في كل البحور
سأنزف الدماء منه ، كي يجف كالهشيم
ولا ينام ليله ، ولا نهارا يستنيم .
وسوف يغدو جفنه كسطح سقف مائل .

ينحدر النوم عليه ، كانحدار السائل
وسوف يحيا رجلا ، ايامه سود كئيبة
تسع مرات من سبع ليلات عصيبة •
حتى يشف ذابلا ، ويضمحل ناحلا •
وان تكن سفينة ، من الضياع ناجيه •
فسوف تلقيها على الجنبين ريح عاتيه •
الا انظروا ما عندي !

كانت هذه الترجمة الشعرية عاملا اساسيا في نقل الشحنة النفسية التي قصد اليها شكسبير في تصويره المادي للجو المتوتر المحيط بالساحرات ، ومن ناحية اخرى فقد نجح فريد ابو حديد في ان يجعل الترجمة اضافة الى الادب العربي قبل ان تكون مجرد تعريف عاجل بشكسبير او باحد آثاره • ولنر ، الان ، ماذا صنع مطران بالنص نفسه• نلاحظ اولا انه لم يشر قط الى ان الابيات مأخوذة من المشهد الثالث (الفصل الاول) ، بل جرؤ على الزعم بانها تتبع المشهد الاول ! ولنقرأ الترجمة :

اما سائر الرياح فهن لي ، كما ان لي مراسي السفن وسائر الاماكن المرسومة في خرائط البحار • سأدعه جافا كالتبن ، لا يعلق النوم ليلا ولا نهارا باهداب جفنيه • حياته حياة الطريد المحروم • يظل يضعف . وينحف، ويذوب تسعة اسابيع مكررة • تسع مرات يأبى القدر ان يغرق سفينته ، ولكنها تستمر عرضة للامواج بلا انقطاع • انظر ما بيدي •

لا شك ان هذه الكلمات اكثر وضوحا من ترجمة ابي حديد ، ولهذا السبب بعينه لا تحمل الخصائص المميزة للشعر الدرامي عند شكسبير • فهو لا يعني بالتسلسل العقلي للصور ، بقدر مايهمه ان يؤدي التركيب اللغوي وظيفته اداء شعريا، اي ان يسهم في بعث الملامح الخاصة بالتجربة دون التورط في اية شروح منطقية • فهو يجسد النبوءة والقلق

والتوتر في الرياح والبحار والليالي المسهدةفي الحدود التي تسمح له بتهيئة الموقف الشعري للدراما فحسب ، ولكنه لا يتجاوز هذه النقطة الى منطقة التفسير البارد للاحداث • وعلى هذا يكون ابو حديد اكثر توفيقا من مطران ، لانه اكتشف فيالشعر المرسل باللغة العربية وسيلة ناجحة في ترجمة روح شكسبير وجوهره • بينما يقع مطران في تناقض حاد ، اذ يغلب على ترجمته «النثرية» الوجدان الشعري ، ومع هذا تظل نثرا يفي باغراض التعريف ويقصر عن دور الترجمة •

كذلك كان من العيوب الرئيسية في ترجماتخليل مطران اغفاله التام لما يمكن ان يكون غامضا على القارىء العربي من ظروف تاريخية او اسماء اعلام او مواقع قد يكون قارىء الانجليزية على دراية بها وقد لا يكون (وفي هذه الحال يهتم الناشرون والمشرفون على ترجمات شكسبير بايضاحها في الهوامش او في المقدمات ايضاحا يكاد يكون تاما) • فعندما ترد كلمة Pageants على لسان سالارينو في المشهد الاول من «تاجر البندقية» ، يقصد بها عربات معينة كانت عليها مسارح متنقلة معروفة فيالعصور الوسطى ، وذلك في معرض الحديث عن سفن انطونيو التي تمخر عباب المحيطات • اما خليل مطران فلا يفسر الكلمة في الهامش ويكتفي بترجمة قول سالارينو : «آثار مراكبك الضخام التي تتخطر بسواريها البواسق فوق الغمر تخطر الغطاريف الذين لهم السيادة على البحر» • وهكذا في بقية الاشارات الشكسبيرية الى الاساطير اليونانية التي يقتصر منها على الايماءة الذكية دون الشروح المطولة ، مما يحتم على المترجم ان يمهد لها عند القارىء بشيء من الايضاح الموجز • بل ان هذه الشواهد نفسها لها دلالة اخرى تعيننا في التعرف على ثقافة شكسبير من حيث نوعيتها وابعادها وظروفها • هذه الثقافة تعيننا مرة ثانية في فهم الكثير من الجوانب الغامضة في حياة شكسبير وبعض اعماله • فحين نستمع الى بورسيا ــ في « تاجر

البندقية» ـ تخاطب نريسا بشأن الامراء الذين اقبلوا يخطبون ودها ، تصف احدهم بالفيلسوف الباكي ، فنعرف ان شكسبير يشير الى هيرقليطس الافسوسي الذي عاش حوالي عام ٥٣٥ ـ ٤٧٥ قبل الميلاد. وتصف اخر بقولها : «وظني ان الفرنسي كان قد تلقى من الانجليزي مثل تلك الكلمة وآلى على نفسه كالاسكتلندي ان يردها» فنعلم ان شكسبير يشير الى الوعود المتصلة من جانب فرنسا بمد يد العون للاسكتلنديين في كفاحهم الوطني ضد الانكليز . وتزداد اهمية هذه الشواهد اذا عرفنا ان ثمة خلافات بين الكثيرين من النقاد والمؤرخين لشكسبير حول بعض المواضيع في مسرحياته التي يرتاب بشأنها بعضهم ، فيقول ان الشاعر الانجليزي كان يستعين بكتاب يقلون عنه شأنا ، يشركهم معه في التأليف للمناسبات العاجلة (ويخصون «مكبث» على وجه التحديد ، لما تشتمل عليه من مستويات مختلفة في قوة التعبير) ، كما ان هنالك بعض المواضع التي تتناقض مع بعضها البعض في المسرحية الواحدة بل وفي الموقف المسرحي الواحد. واذا راجعنا اهم مترجمات مطران، «هاملت» و«مكبث» و«تاجر البندقية» ، فسوف نجد ان هذا النقص قد شوه الدور الكبير الذي قامت به هذه الاعمال في حياتنا الادبية والمسرحية على السواء . فقد عاصرت مرحلة فقيرة في انتاجنا الفني ، فقيرة الى التخطيط . فاسهمت في تنشيط الحركة الفكرية اما عن طريق خشبة المسرح ذاتها ، او التأثير في التأليف المسرحي ، او الارتفاع بمستوى النقد .

ولم يصل الاهتمام بشكسبير درجة طيبة من النضج الا في مشروع جامعة الدول العربية ، فقد ظلت آثار هذا الفنان العظيم نهبا للاجتهادات الفردية الى ان تولى الدكتور طه حسين مسؤولية اللجنة الثقافية فاصدر قراره التاريخي بترجمة جميع اعمال شكسبير. وتخير لهذا العبء مجموعة من اساتذة الجامعات وكبار المترجمين والنقاد . وما ان نشرت الصحف هذا النبأ حتى تصدى لمناقشته بعض الادباء والصحفيين اذكر منهم الان

محمد زكي عبد القادر الذي كتب يقول ان انفاق الوف الجنيهات على ترجمة اعظم الادباء لا يساوي شيئا الى جانب ترجمة كتب العلم • وقد رد عليه طه حسين بقوله ان كتب العلم للعلماء (وهم يقرأون العلم في لغاته الاصلية) وان كتب الادب العظيم ينتفع بها جميع افراد الشعب• والغريب ، حقا ، ان المساجلة بينهما ظلت اياما عديدة ، ولما صدرت ترجمات شكسبير ووصلت الى ايدي القارىء ولم يلتفت اليها احد من النقاد او المعلقين ، ومن ثم لم ينل هذا المشروع الجليل اهتماما يذكر ، فظلت اخطاؤه هي هي بغير توجيه او تقويم ، كما انزوت محاسنه بغير اتساع ولا انماء •

فقد تحقق لهذا المشروع بلا ريب نخبة ممتازة من حملة القلم العارفين الاجنبية من امثال : لويس عوض، سهير القلماوي ، بدر الديب، صفيه ربيع، محمد بدران، محمد عوض محمد، محمد شفيق غربال، مختار الوكيل ، محمد فتحي ، عبد القادر القط ، حسن محمود ، ابراهيم خورشيد ، مصطفى حبيب ، مؤنس طه حسين • ومن شأن هذا الاختيار لمجموعة واسعة من المترجمين والمراجعين ان يتحاشى الاخطاء التي يقع فيها من ينفرد بترجمة شكسبير بكامله • فقد يجيد احدهم ترجمة التراجيديات ولا يجيد في الكوميديا او العكس • كما ان الترجمة المخصصة للنشر في كتاب تتيح الفرصة للمترجم والمراجع معا ان يوضحا الاشارات الشكسبيرية الغامضة ، وكذلك تضفي الجهة الرسمية التي وكلت بمسؤولية هذا المشروع على هذه الترجمة الجديدة ما يوفر للقارىء عناء الشك والقلق ، وما يوفر للناشر اصدارها في الثوب المناسب •

وقد حققت بعض الترجمات في هذه السلسلة كثيرا من احلامنا ، كما خانها التوفيق في البعض الاخر ومع هذا يتبقى لها شرف المحاولة الجادة • الاحلام التي تحققت هي الامانة الكاملة في نقل النص ، فلم

يحذف مشهد واحد من اي فصل في اية مسرحية ولم يصادفني قط ان هرب المترجم من احد التعبيرات، بل تضمنت جميع الترجمات ثبتا هامشيا لاهم الاشارات الشكسبيرية، وشرحا لغويا للتعبيرات الدقيقة الصعبة ، واستدراكا لما يمكن ان يفهمه القارىء المتعجل لكلمات تتطلب التأمل والفكر • وبلغت بعض الترجمات مستوى عاليا من الروعة والتعمق في فهم النص ومحاولة نقله الى العربية كوجدان وحضارة . لا كلغة من حروف ميتة • ومن هذه الترجمات «ترويض الشرسة» التي قامت بنقلها الدكتورة سهير القلماوي، فبالرغم من انها لم تستخدم الشعر المرسل في الصياغة ، الا ان استخدامها النثر لم ينخفض عن مستوى الشعر من زاوية تهيئة الجو الشكسبيري للموقف ، كأن تنقل على لسان السيدة ، مثلا :

يا سيدي الكريم كل الكرم ، دعني اتوسل اليك
ان تعفيني ليلة او ليلتين ، فان لم ترض بهذا
فليكن حتى مغرب شمس هذا اليوم :
فهكذا امر اطباؤك والحوا في الامر ،
مخافة ان يعاودك مرضك القديم ،
فاوصوا بان ابتعد عن فراشك الى حين
لعل في هذا السبب عذرا لديك •

كذلك كانت ترجمة الدكتور عبد القادر القط لمسرحية «ريتشارد الثالث» فقد تجنب الالفاظ العربية ذات الرنين في استخدامه للتعبيرات الشعرية على لسان الملكة اليزابيث :

ابق قليلا ، والق نظرة معي الى البرج
ايتها الاحجار العتيقة ارحمي هذين الطفلين الرقيقين
اللذين القى بهما الحسد والبغضاء بين اسوارك !
انها المهد الخشن لهذين الجميلين ،

اينها الحاضنة الغليظة •

ايها الرفيق العبوس للاميرين الغضبين ، رفقا بولدي !

والان استودعك الله في اسى واله اينها الاحجار العتيقة •

وهناك نماذج عديدة للدكتور لويس عوض وبدر الديب وصفيه ربيع ، تعد اضافات حية للادب العربي • والاضافة للادب العربي تعني ان يستفيد هذا الادب ــ قراء وادباء معا ــ من هذه الترجمة ، فينسع مجال اخيلتهم وتفكيرهم الى آفاق اكثر رحابة وعمقا • وهذا لا يتحقق عن طريق الترجمة الالية (واقرب مثال لها الترجمة الصحفية لوكالات الانباء) ، وانما عن طريق الترجمة ــ الفن ، التي تتم بواسطة عملية خالقة في الذهن والبصيرة والعاطفة جميعا ، فتصبح عملية ابداعية تماما ما دامت استيعابا وتمثلا لكافة جوانب وابعاد العمل المنقول • ان الترجمة على ضوء هذا المعنى قريبة الشبه من النقد الابداعي الخالق الذي لا ينفصل عن كونه فنا اصيلا •

ولم يتحقق هذا الفهم لعملية الترجمة الا عند القلة • فقد صادفتني بعض الترجمات المدرجة في سلسلة مشروع الجامعة العربية ، فلم تكن تحقق هذا الاطار الفني للترجمة ، بل كانت تنأى بها الى مستوى «الاحتراف» حينا ومستوى «الهواية» احيانا ، ولكنها لم تصل قط الى مستوى «الفن» • والمثال السريع الذي يرد على خاطري هو ترجمة مؤنس طه حسين لمسرحية «روميو وجولييت» • ومنذ البداية اكاد اشك في ان المترجم نقل هذا الاثر عن لغته الاصلية بل اعتقد انه قام بالترجمة الفرنسية بالمقارنة مع النص الانجليزي • لست اصل الى هذا الاعتقاد لمعرفتي بتخصص مؤنس طه حسين في الادب الفرنسي وانما بمراجعة الترجمة مراجعة دقيقة مع الاصل الشكسبيري ، وبمقارنتها بترجمة علي احمد باكثير لنفس المسرحية ولعل المظهر الاول الرديء للترجمة المنقولة عن لغة وسيطة بين الاصل واللغة المنقول اليها ، هو افتقادها

الروح والجو المسيطر على النص • فبالرغم من ان «روميو وجولييت» من اكثر اعمال شكسبير ازدحاما بالرؤى الشعرية الساخنة ، فان المترجم احالها الى برودة الموت ، كأن ينقل كلمات مونتاجو في المشهد الاول من الفصل الاول هكذا :

ما اكثر ما رؤي مغتديا
مع الصبح الى ذلك المكان مضيفا دموعه الى قطرات الصبح الندي،
وملحقا سحاب زفراته الحارة بسحاب الجو
ولكن الشمس التي تشيع البهجة في كل شيء
لا تكاد تزيل في الشرق البعيد
استار الظلمة عن مضجع الفجر ،
حتى ينسل ابني المثقل هاربا من النور ،
الى الدار ليربض وحيدا في غرفته
مغلقا نوافذها ليحبس من ورائها جمال النهار المضيء
متخذا لنفسه ليلا مصطنعا •
وما ارى الا ان هذا المزاج ينذر بخطوب مشؤومة سود
الا ان تجلو عنه نصيحة خالصة اسباب هذا الضيق •

وأرجو ان يعود القارىء الى النص الانجليزي ، ليكشف بنفسه اي اجهاض حدث لتلك الاخيلة المتوهجة الزاخرة بالانفعالات النابعة من صدر اب ضاق بما يخيم على ابنه الوحيد من كآبة •

وتجرني هذه النقطة الى مناقشة نقطة اخرى في مشروع الجامعة العربية ، هي «التخطيط» لهذه الترجمات • فاذا كانت هناك ترجمات سابقة على درجة طيبة من الجودة ، فلماذا لا نعيد ترجمتها ، وفي الامكان مراجعتها بدقة واثبات الهوامش الشارحة والمقدمات النقدية او التاريخية اذا لم تكن موجودة ، ان ترجمة باكثير «لروميو وجولييت» وترجمة فريد ابو حديد «لمكبث» ، وترجمة محمد حمدي «ليوليوس قيصر» وترجمة

ابراهيم رمزي «لترويض النمرة» ، وترجمة محمد عوض ابراهيم «للعاصفة» ، جميعها ترجمات على درجة ما من الاتقان ولا يعوزها الا ما يفتقده المجهود الفردي عادة من دقة التمحيص وضرورة المراجعة • بل ان «روميو وجولييت» لباكثير و«مكبث» لفريد ابو حديد ــ على وجه الخصوص ــ كان لا بد لهذا المشروع الجليل من ان يتبناهما لما اسهما به في اثراء الادب العربي الحديث من اضافات فنية (الشعر المنثور والشعر المرسل) كانت بحاجة الى دراسة نوعيتها وعناصرها وتقييمها •

كذلك فان التخطيط في مشروع الجامعة اهمل تماما عملية الاختيار في المترجمين لآثار شكسبير • فقد كنت افضل لاخطر اعمال شكسبير («هاملت» «عطيل» ، «الملك لير» ، مكبث ، الخ) • ان يتولى نقلها اساتذة متخصصون في الادب الانجليزي والنقد الادبي والثقافة العربية، في وقت واحد • غير اننا نفاجأ باللجنة المسؤولة عن الاختيار ، تسند الى الدكتور لويس عوض ــ على سبيل المثال ــ ترجمة «خاب سعي العشاق» ، بينما تتولى مجموعة من الموظفين بوزارة الثقافة ــ ممن يحترفون الترجمة ــ مهمة نقل الاعمال الكبيرة • ولقد نتج عن ذلك ان خلت معظم الترجمات من الدراسات النقدية الجادة التي ينبغي لمشروع جليل كهذا ان يضعها في اعتباره •

وقد اهمل التخطيط ، ايضا ، نظرية تقديم الاهم قبل المهم ، فاصدر الى الان سبعة مجلدات تضم هذه الاعمال على الترتيب : «هنري السادس» ، «تيتوس اندرونيكوس» ، «كوميديا الاخطاء» ، «ريتشارد الثالث» ، «سيدان من فيرونا» ، «خاب سعي العشاق» ، «مأساة الملك ريتشارد الثاني» ، «تاجر البندقية» • ولا شك ان الجمهور العربي في مصر الذي شاهد «هاملت» و«مكبث» و«عطيل» على شاشة السينما او على خشبة المسرح كان يتوق الى تخطيط اخر لاصدار اعمال شكسبير، فيتعرف اولا على النصوص التي سبق له ان تعرف عليها بصورة ناقصة

او مركبة ، اي في اطار احد الفنون المركبة ، كالمسرح والسينما والاذاعة والتليفزيـون •

ومن الجهود الفردية التي تستحق كل تقدير واعتزاز ترجمة الروائي الشاعر جبرا ابراهيم جبرا لمسرحية «هاملت» • قدم لها بدراسة قصيرة تحت عنوان «هاملت» بين العبث وضرورة الفعل «متلمسا ارض القلق المرير الذي تجسد في تلك الشخصية الخالدة• القلق والحيرة بـين الاحساس العميق باللامعنى الضارب جذوره في احشائنا ودنيانا علـى السواء ، وحتمية الحركة الدينامية في غمرة الوجـود الاضطراري والحياة السائرة بمحض الصدفة • ولم ينس المترجم ان تتضمن مقدمته ملاحظة عن تمثيل «هاملت»على المسرح : فقد وصف شكسبير مسرحيته بقوله انها «مسيرة ساعتين على المسرح» ، ولما كان تمثيل «هاملت» كما هي لا يتم خلال هذه الفترة ، اصبح امرا محتما على المخرج ان يحافظ على ايقاع معقول لسرعتها فلا تتراخى اجزاؤها ولا يهبط معدل نبضها الدرامي• اما الترجمة نفسها فجاءت اضافة بالغة الروعة الى الادب العربي تدعني اقول بضمير مطمئن ، ان هذه الترجمة تأتي فـي مقدمة اروع ترجمات شكسبير لما فازت به من حساسية عميقة لتفكير الفنان الانجليزي وشعره ودراميته • فقد تغلب جبرا ابراهيم جبرا على ذلك التناقـض الكلاسيكي عند المترجم، بين ضرورة اشتمال الاثر المنقول علـى روح صاحبهوبين تضمنه اضافة ذاتية خالقة من جانب الناقل الى ادبه القومي فلا تبهت خصائص الادب المترجم في لغته الاصلية ، ولا تفقد الفوائد الادبية التي يمكن ان تجتنيها لغتنا وادبنا (وارجو ان يراجع القارىء في هذا الصدد دراسة الدكتور ماجد فخري لهذه الترجمة ، نشرتها مجلـة «شعر» في عددها الخامس عشر) •

يثير مسرح شكسبير عادة جملة قضايا ومجموعة من التساؤلات الهامة حول استعارته الهيكل العظمي للدراما من الاساطير وكتب التاريخ،

واستخدامه القوى الغيبية للدلالة على مواقف فكرية محددة . ولجوئه الى التراث الشعبي في اغانيه ، والدور الذي يسنده الى الملوك ــ على الصعيد الفكري ــ في المسرح • وفيما عدا الكتاب الصغير الذي صدر في سلسلة « اقرأ » لمحمد فريد ابو حديد وزكي نجيب محمود واحمد خاكي والكتاب الذي صدر لعباس محمود العقاد تحت عنوان «التعريف بشكسبير» ، والكتاب القيم الذي صدر للدكتور لويس عوض تحت عنوان «البحث عن شكسبير» فيما عدا ذلك لم يقدم احد المترجمين لشكسبير تقديما عميقا كما فعل فريد ابو حديد في دراسته التي بلغت ستين صفحة من القطع المتوسط • فقد كان اهتمام المترجمين وما يزال عند بعضهم ، قاصرا على حياة شكسبير (التي لا يعرف عنها كبار النقاد ومؤرخي الادب في العالم الا النزر اليسير) بالاضافة الى ولعهم بتلخيص المسرحية • والبعض الاخر كان يترك مهمة التقديم الى اخرين (فقام محمد عبد الغني حسن بتقديم ترجمة خليل مطران «لمكبث». وقام محمد كامل سليم بتذييل ترجمة «يوليوس قيصر» لمحمد حمدي ، وقامت سهير القلماوي بتقديم ترجمة لويس عوض «خاب سعي العشاق» ، الخ •) • اما محمد فريد ابو حديد فقدم «لمكبث» بتحليل تاريخي لتطور اللغة الانجليزية اجتماعيا ، الى ان قال : «فلنذكر اذن انه عندما بدأ شكسبير في كتابة رواياته ، كانت اللغة التي نسميها الانجليزية ما تزال في دور التكوين» ، واثبت معالم العبقرية الشكسبيرية في خلقه لغة عظيمة • واشار الى مفهوم الشعب ومعنى الحرية وغيرها من القيم التي رافقت عصر شكسبير ، واجاب على بعض التساؤلات التي يثيرها مسرحه والقضايا التي يناقشها • وعرج على الشعر والنثر والشعر المرسل حتى يبرر محاولته الرائدة في استخدام هذا القالب الفني باللغة العربية • وقد اصبح النقاد والمؤرخون لحركة الشعر الحديث في بلادنا يستشهدون بهذه الترجمة ، وزميلتها ترجمة باكثير «لروميو وجولييت» وديوان

«بلوتولاند» للويس عوض في التمهيد الجاد لشعرنا الجديد ، ذلك ان فريد ابو حديد تقيد بالوزن دون القافية في ترجمة «مكبث» (وقد سبقه الشاعر عامر بحيري الى هذه الترجمة شعرا موزونا مقفى . نشر بعضه في اعداد مجلة «ابولو» سنة ١٩٣٣) • وهكذا يترجم ابو حديد قول دنكان في المشهد الرابع من الفصل الاول :

ان فيض السرور يفعم قلبي ،
جائشا فيه ، يبتغي ان يداري
نفسه في مدامع الاحزان
يا بني اعلموا ، وابناء عمي ،
امرائي ، واقرب الناس مني
قد جعلنا ولاية العهد
للاكبر من بين ابنائنا ــ ملكولم
زامرنا بان يسمى من الان باسم الامير كمبرلاند •
غير ان التشريف لم يك وقفا ،
يتجلى عليه دون قرين .
فينال التكريم فذا وحيدا •
بل وسام العلا سيلمع كالنجم
على كل مستحق جدير •
فهلموا بنا الى قصر انفراس ،
نزدد هناك قربا وودا •

ولا يعيب هذه الترجمة سوى ان صياغتها الشعرية ــ في بعض الاحيان ــ كانت تلوي عنق النص الاصلي • الا ان فائدتها بالنسبة للادب العربي تغفر لها ما تورطت فيه من تعسف واقحام • والغريب ان صاحبها الذي يستشهدون به في التمهيد لحركة الشعر الحديث ، يهاجم اليوم هذا الشعر وقائليه بتهمة تحطيم اللغة العربية ، وهو الذي قال

بالحرف في مقدمته «لمكبث» : ان هذا النوع من الشعر جدير بان يطعم الادب العربي ، وانه قد يفتح في هذا الادب ابوابا كثيرة كانت ولا تزال مغلقة امام اللغة العربية ، وانه لذلك يكون موردا غنيا عظيما في ادبنا العربي» . وايضا : «لكم تمنيت لو ان الشاعر العظيم شوقي ابدع لنا بعض قصصه في اسلوب هذا الشعر المرسل واذن لكان الادب العربي قد خطا على يده خطوات فسيحة في سبيل الرقي . على اني مع ذلك اعتقد اعتقادا جازما ان اللغة العربية سائرة لا محالة في سبيل الشعر المرسل» . ولا يعيب هذه المقدمة الهامة سوى تطرف كاتبها حين قال «وقد كان يخطر لي في كثير من الاحيان ان شكسبير كان يستطيع ان يزيد ابداعا ، وان يحلق في التعبير الى ذرى من البلاغة ، لو انه ملك التعبير بهذه اللغة العربية» . ان هذا التعصب الشوفيني للغة العربية شيء لا يعرفه العلم . ومن جهة اخرى اقول للمتحمسين لحركة الشعر الحديث ان ثمة دلالة خطيرة لترجمة «مكبث» في الشعر المرسل ، هي ان ارهاصات شعرنا الجديد ليست امتدادا حتميا على الاطلاق للشعر العربي ، بل هي خروج على جوهر هذا الشعر . هذه النقطة في غاية الاهمية كي نضع ايدينا على المصادر الحقيقية للحركة الحديثة في الشعر العربي .

تبقى بعد ذلك الاشارة الى ترجمة دار الهلال لتلخيصات ماري لام التي شاع تدريسها بالانجليزية في المدارس المصرية تحت عنوان «قصص شكسبير» . وهناك محاولات الكاتب الراحل كامل كيلاني في تبسيط اعمال شكسبير للاطفال فانتهى قبل وفاته من تبسيط «الملك لير» و«تاجر البندقية» و«يوليوس قيصر» و«العاصفة» . وهي تبسيطات تعتمد على اختصار المشاهد والفصول والتركيز على الفكرة الاساسية والعبرة التي يمكن استخلاصها ، مع استخدام ابسط الاساليب اللغوية التي لا ترتفع عن المستوى الادراكي للاطفال .

وبعد ، فانه اذا كانت ترجمة الشعر من اعقد المسائل الفنية التي

تواجه كافة اللغات . فانها تزداد تعقيدا اذا كانت اللغة المترجم اليها هي العربية بالذات . لما تشتمل عليه من خصائص تبتعد بها عن القرابة القائمة بين اللغات الاوروبية • اما اذا كان الشعر المطلوب ترجمته لوليم شكسبير . فان الامر يستوجب التأمل وامعان الفكر وغفران كل ما يسكن مصادفته من اخطاء في ما تم نقله من آثار هذا الفنان العظيم الى العربية •

واعتقد انه بات واضحا ان «شكسبير في العربية» هو موضوع كبير وقضية خطيرة متشعبة الاطراف • وليست هذه العجالة الا اشارة الى هذا الموضوع واثارة لهذه القضية •

كتبت هذا المقال من ست سنوات . وحين اعدت قراءته هذه الايام (اغسطس ١٩٧٠) للنظر في مدى تجانسه مع موضوعات او مذكرات «ثقافة تحتضر» احسست بسرارة لا حد لها . فقد ظننت لاول وهلة ان «شكسبير في العربية» قضية ابعد ما تكون من الثقافات المحتضرة • ولكن الصدفة ــ ويا للتعاسة وخيبة الامل ــ صححت ظني وعلمتني ان موقف ثقافة ما من شكسبير او غيره من عظماء الضمير البشري يصلح لان يكون معيارا ودليلا على احتضار الثقافة او احيائها • والصدفة هي ان قرارا «ما» صدر بايقاف عرض مسرحية «انطونيو وكليوباترا» لشكسبير التي كان مقررا اخراجها على المسرح الروماني بالاسكندرية في صيف ٩٧٠ ولكن هذه ليست بداية المهزلة ــ وارجو الا تكون نهايتها !ــ اما البداية فكانت مقالا في مجلة «المصور» للناقد رجاء النقاش هاجم فيه عرض المسرحية المذكورة لان الظروف الراهنة لبلادنا «غير مناسبة على الاطلاق» لمشاهدة هذه المسرحية التي تصور الصراع الاجنبي على مصر وفي وقت كانت مصر فيه «سلبية وضائعة ومسحوقة» وقد انتهى هذا الصراع بتحويل مصر الى مستعمرة رومانية «فهل مثل هذه المسرحية مناسبة الان لنقدمها على مسارحنا ونحن نحارب عدوا يحتل ارضنا العربية ، ان الضمير الوطني يقتضي الدعوة الى تأجيل هذه

المسرحية» (١) . ومما لا شك فيه ان لكل مواطن الحق في ان يرى ما يشاء في اي عمل ادبي كان حتى ولو كان لشكسبير . ولكن الخطير في الامر هو مجموعة الاجراءات التي اتخذت بعد ذلك ، فقد جمع وزير الثقافة لجنة المسرح المكلفة بالتخطيط لانتاج مسارح الدولة وطلب من اعضائها الادلاء برأيهم فيمسرحية شكسبير من زاوية انها مسرحية انهزامية ام لا . وبعد اخذ الاصوات تأكد الوزير من ان شكسبير لم يكن معاديا للوطنية المصرية وانه ليست هناك دواع سياسية لمنع المسرحية من العرض . ولكن قرارا «ما» تم بصورة مفاجئة ، تراجع الوزير على اثر صدوره وأمر فورا بوقف اخراج «انطونيو وكليوباتره» . ثم تبين ان القرار المذكور قد اتخذته اللجنة التنفيذية العليا للاتحاد الاشتراكي «باجماع الاراء» كما جاء في مقال رجاء النقاش بالكواكب . واذا صحت نسبة هذا القرار الى اعلى سلطة سياسية في البلاد ، فان الامر يصبح على درجة كبيرة من الخطورة . ذلك ان هذه الخطوة قد تؤدي بنا الى اصدار قوائم التحريم الشهيرة التي يصدرها الفاتيكان سنويا . على ان الفرق بين الكنيسة الكاثوليكية وبيننا ، ان الكنيسة لا تملك اكثر من «توجيه» رعاياها بالامتناع عن مشاهدة هذا الفيلم او تلك المسرحية او شراء هذا الكتاب او تلك المجلة . وقوائم التحريم هي المقدمة المنطقية الى محاكم التفتيش التي لا اتصور ان احدا يفكر في العودة اليها بعد كل هذا الزمان .

ولست احب ان ادخل في نقاش حول وطنية شكسبير او انهزاميته. لان هذا المدخل باطل من اساسه ويقترب بنا من ابواب العصور الوسطى اذا لم يبتعد اكثر ويصل بنا الى اعتاب البدائية والهمجية والتوحش . ذلك

---

(١) العبارات التي جاءت بين اقواس مأخوذة من مقال رجاء النقاش بمجلة الكواكب ٢٠ اغسطس ١٩٧٠ .

ان الحكاية برمتها ــ ودون الغوص في التفاصيل ــ منذ كتب احد النقاد يطالب بمصادرة احد انجازات الحضارة الى اخذ الاصوات عن شكسبير اليتيم في بلدنا الى القرار الغريب بسنع المسرحية • هذه الحكاية من اولها الى آخرها من علامات الساعة • وهي العلامة الخطرة التي تؤكد تداعي ثقافتنا وتهافتها وايلولتها للسقوط • وهي العلامة التي دفعت الدكتور علي الراعي صاحب الصوت الوحيد الذي ارتفع مأخوذا عما يجري وكأنه في كابوس ، يقول في البداية «لوجه المصلحة العامة وحدها ، وحفاظا على سمعة بلادنا الفنية ، اضع رأيي امام من اتخذوا قرار الالغاء ، آملا ان يتبينوا ــ كما اتبين انا بوضوح ــ مدى ما فيه من اهدار لاشياء كثيرة تهمنا جميعا» ويقول في النهاية «اخشى ان يقول الناس عنا في غد اننا صادرنا شكسبير لاسباب واهية • اخاف ان يضحكوا منا مثلما ضحكوا في الثلاثينات ، حين صادرنا مسرحية برنارد شو «القديسة جون» في الجامعة برغم ان بها عبارات تسيء الى المقدسات» • ان ما يخشاه علي الراعي وقع بالفعل ، حتى اذا تراجع اصحاب القرار عن قرارهم ، فالمناخ الذي انبت مثل هذه المشكلة هو مناخ ثقافة محتضرة ولا امل فيها اذا قلنا لاعمدتها من النقاد البارعين ان الذين قرأوا مسرحية شكسبير اضعاف اضعاف الذين سيقدر لهم مشاهدتها لو عرضت ، وان معنويات هؤلاء القراء اذا كانت هابطة فليست بسبب شكسبير اليتيم في بلدنا وانما بسبب تلك الموازين المقلوبة التي صنعتموها في وجداننا من ارخص المعادن ، فاصبح الصحفي هو الرقيب والجلاد هو الضحية والشرطي هو اللص • واصبح شكسبير الذي يترجم الى لغتنا منذ اكثر من نصف قرن عدوا عميلا للاستعمار الغربي والصهيونية العالمية !! يا للعار ، الا يمكن ان نحتضر بغير هستيريا ؟! ولكني نسيت ان الهستيريا نفسها من علامات الموت •

عضويا محددا اكثر عرضة للاضطهاد المتواصل من بعض الساسة المحترفين .

وبالرغم من ان شهورا طويلة كانت قد مضت منذ عدت الى القاهرة لم امسك خلالها القلم ولم افرد ورقا لاسجل لقائي به ، الا ان مشهدين انطبعا في ذاكرتي ولم تمحوهما الايام ، بل ظلا عالقين في مخيلتي لا يبرحانها حتى شاءت الظروف ان استقل الطائرة من جديد في ديسمبر من نفس العام الى اوروبا الشرقية . وكانت براج ضمن المدن التي انتوي زيارتها بدعوة كريمة من اتحاد الطلبة العالمي ، وكنت اعلم ان الجواهري هناك ، وعلى طول الطريق الساحر من صوفيا الى تشيكوسلوفاكيا راحت ذكرياتي معه تنثال على مخيلتي مع دقات القطار في تدفق عجيب ، ولكن المشهدين الرئيسيين كانا اكثر العلامات تميزا : احداهما في احدى حارات بغداد وكنت اسير معه برفقة بعض الاصدقاء واذا بجمهرة حاشدة من الاطفال وآبائهم او اخواتهم يطوقون الجواهري ويطلبون منه ان يسمح للمصور ان يلتقط لهم معه صورة تذكارية . ثم تكرر المشهد في اكثر من شارع وحارة وفي اكثر من مدينة وقرية من الاماكن التي زرتها بصحبته في العراق . والمشهد الثاني ، لسائق تاكسي ركبت معه من البصرة الى حدود الكويت ، فما ان سمعني اتلفظ باسم الجواهري مصادفة حتى سألني عما اذا كنت احب ان اسمع شيئا من اشعاره ، ولم ينتظر حتى اجيبه فقد راح يستظهر القصيدة تلو القصيدة دون توقف حتى اذا اقتربنا من الحدود الكويتية كان قد اسمعني نصف ديوان الجواهري بغير خطأ واحد . سألته : الى هذا الحد تحبون الشعر ؟ فاجابني ، بل قل الى هذا الحد تحبون الجواهري . قلت : ليكن ، فالجواهري اولا وقبل كل شيء شاعر . قال دون ان تبدو على ملامحه مسحة تفلسف : كلا ، انه اولا وقبل كل شيء انسان ، ونحن نحبه ونحفظ شعره لانه احبنا وحفظ كرامتنا . ابتسمت للرجل الذي اعتلت

جبينه فجأة مسحة من الجدية لا ادري مبعثها . ولكنها بدأت تغزو ملامح وجهه الطيب حتى تحولت الى درجة من الجهامة . خشيت معها ان تتحول بعد لحظات الى نوع من الصرامة ، فابتسمت متوددا اليه قائلا برغبة حقيقية في الفهم والاستزادة من الفهم : ماذا تقصد بالحب وحفظ الكرامة ؟ ولسوء الحظ كانت السيارة قد وصلت بنا مقر الحدود . فاكتفى الرجل بان نظر في عيني قائلا بحزم : اقصد ان الجواهري ظل دائما يقول الحقيقة . وانه اضطهد طويلا من اجل الحقيقة .

**

لم انس تفاصيل هذين المشهدين ، وصديقي «مهدي» ــ السكرتير العام لاتحاد الطلبة العالمي ببراج ــ ينبئني انني سأرى الجواهري بعد لحظات من وصولي . لن يفلت مني القلم ولا الورقة هذه المرة . ساجلس اليه طويلا ، ولن تفوتني كلمة ، فانا لست بازاء شاعر كبير فحسب ، بل انني امام «ظاهرة قومية» تستحق التسجيل الدقيق . وتزاحمت في خاطري وجوه الصغار الذين التفوا حواليه في صورة تذكارية ، ووجه السائق الجهم وهو يردد الشعر ويسعن الفكر ويسجد الحقيقة . تزاحمت الوجوه والعود الفاره النحيل يطل بوجه اشرقت في ملامحه عينا التاريخ ودموع الزمن واشواق العصر . وذراعاه تلتفان حول عنقي في ود صادق ، ورأيت وانا اهم بتقبيله اني ارى وجوه الاطفال والسائق ووجوه اخرى كثيرة لا اعرفها ، تجمعت كلها في وجه واحد كبير .

وحقا ، كنت جوعانا وضعيفا امام المائدة الشهية التي اعدتها زوجة صديقي مهدي باتقان عراقي عريق ولكني لم انس ان اقول : لولا هذا العشاء الفاخر لما ترددت في ان نبدأ الليلة من حيث انتهينا في بغداد ، وبالرغم من انني بحاجة ماسة الى التعرف على براج في زيارتي الاولى

لها ، الا انني سأكتفي من الزيارة بالقبض على الجواهري اطول فترة ممكنة ، لعلني احصل في تشيكوسلوفاكيا على الوظيفة التي ضاعت مني في العراق •

واكتشفت على مقربة مني، بين صديقي مهدي ــ الدينامو السياسي لجيل من الشباب المناضل ــ وبين صديق اخر كان مدعــوا لاستقبالي . الجزء الأول من ديوان الجواهري في طبعته الخامسة •• واحس مهدي انني اغازل الكتاب غزلا مريبا يهدد بسرقته فما كان منه ، بكرم اصيل ومحبة صادقة ، الا ان امسك بالديوان قائلا : اعتقد انك ستلتقـــي بالجواهري غدا ، فلا اقل من ان تمضي ليلتك مع شعره •

**

كان لقاؤنا الاول فيمقهى تعج ابهاؤه بالوجوه العربية ، حتى انني تخيلت نفسي في احد مقاهي بغداد او دمشق او القاهرة •• وبالرغم من ان المقهى يدعى «اوروبا» فيما اذكر ، الا ان شيئا فيه لا يذكر باوروبــا فقد طبعه العرب بطابعهم «القومي» المعتاد ، وهو الضجيج المزيـــف والاصيل معا ، والفوضى الزائفة والاصيلةمعا ، فالتناحر الاعمى حــول خطوط سياسية متوهمة والجدل المبحوح حول شعارات لا يرتفع ثمنها علىثمن الحبر الذي كتبت به •• لم يكن ليصل كل هذا بالشباب المتوقد حماسا ، والذي تفصله مئاتالاميال عن ارض الواقع الحقيقي ، الا الى طرق مسدودة تعبر عن نفسها في الاحتدام اللفظي حينا والاشتبـــاك بالايدي احيانا ، ناسين ان الذين يتصارعون باسمهم يشبهون اباطـــرة الرومان في تسليتهم التاريخية حين كانوا يذهبون الى «الملاعب» للتفرج على صراع الاسود مع المؤمنين غير ان اللعبة القديمة رغم دمويتها كان لها ثمن ، اما الشهداء الجدد من الشباب العربي المتسكع ــاو المتجمهرـ

في مقاهي اوروبا فانه يصارع اسودا غير مرئية ـ ولكنها اكثر ضراوة ـ بلا ثمن •

ولكم حاول الصوت الهادي للجواهري . وعصبية يديه وحركة الرأس بطاقيته الشهيرة، ان يضع حاجزا بين اذني وضجيج المقهى ، حاجزا من التاريخ يشدني من هراء العصر الذي اعيش الى اوائل هذا القرن ، ويشدني من قلب مدينة جميلة في وسط اوروبا الى نجف العراق حيث ولد حوالي ١٩٠٣ •• والنجف التي اذهلتني حين رأيتها في ابريل ١٩٦٩ اعود اليها مع الجواهري ، اليها قبل ثلثي قرن حين كانت المركز الشعري والادبي الاول ، اهلها يحفظون الشعر بعضهم ينظمه واكثريتها بيوت دينية ذات مراكز اجتماعية •• لم يكن المركز الديني ينفصل عن المركز الاجتماعي • ليس هناك مثقف جدير بهذا الاسم وقتذاك الا وقد تخرج في حلقاتها ، فهي مركز علمي فقهي • وحلقات التدريس بها حلقات خاصة بمعنى ان يتكفل كل من يتقن فرعا من فروع النحو او غيره كالبيان والبديع وعلم الكلام ، ان يعلم هذا الفرع للاخرين ، ولا بد لكل دارس حقيقي ان يلم بهذه الفروع في البداية الماما شاملا ، ثم يتخصص فيما بعد على هواه ، ويستقل عن الحلقة اذا شاء • والحلقة الواحدة قد تتكون من ٣ او ٤ اشخاص ، ولكنها قد تصل الى ٤٠ دارسا • وكل بيت في النجف تقريبا يضم معلما لفرع من الفروع هو الاب او الاخ الاكبر او الابن الاكبر ، يقوم بتدريس من يرغب • على ايامي ــ يقول الجواهري وهو ينظر الى الجرسونة الجميلة التي تبتسم مجاملة ربما ــ على ايامي . يكررها وهو ينظر اليّ هذه المرة ، كانت هناك ثلاثة بيوتات شهيرة في النجف ، هي المسيطرة ماديا وعلميا واديبا : بيت الكاشف الغطاء ، بيت الجواهر ، بيت بحر العلوم•• ورغم تبدل الاجيال وتوالي العصور لا تزال لهذه البيوت مكانتها الخاصة الى الان • وهذه التسميات التي ادرك ان عينيّ تستفسران بشأنها ، تعود الى المؤلفات

التي عنوانها اجداد هذه البيوتات الاوائل في الفقه الاسلامي الجعفري او الامامي • كان اقدمهم نسبيا هو الشيخ كاشف الغطاء ، وبعده بقليل الشيخ صاحب الجواهر (اي مؤلف كتاب الجواهر) . واخيرا بيت بحر العلوم بمعنى ان صاحبه ألف كتابا بهذا الاسم • تميزت هذه البيوت بالجانب الادبي الصرف ، وان اختلف احدها في المنهج الذي اختاره عن الاخر ، احدهم اطمأن وجدانه الى اطار عصر مضى ، والثاني اطمأن الى اطار احدث ولكن البيوت الثلاثة كانت متقاربة ومترابطة حتى في قرابة او رابطة الدم • كانت جدتي مثلا ــ وبدأ صوته يعلو قليلا ليغطي على الضجيج او للتأكيد على فكرة القرابة ــ ام والدي من عائلة كاشف الغطاء ، وجدتي (ام والدتي) من السادة بحر العلوم • وكانت بيوتنا متجاورة متلاصقة ، ومن الطبيعي ان تكون نشأتي هي الانتهال من معين البيوت الثلاثة . ولكن من الطبيعي ايضا ــ قالها وهو يبتسم اذ رأى الجرسونة الجميلة تعود ــ من الطبيعي ان يكون بيتنا هو الاساس، فأبي شاعر حال بينه وبين الشعر تفرغه لامور الفقه والدين ، واخي الذي يكبرني باثني عشر عاما شاعر ، وكذلك ابن عمتي ــ رحمه الله ــ وهو يكبرني بأربعة عشر سنة، كان شاعرا معروفا هو الشيخ علي جعفر الشرفي •

عندما راح الجواهري يحتسي فنجان القهوة في رشفات متأنية تملكني احساس بان الرجل قد تعب من ناحية ، وانه يظن ــ بهذه التفاصيل التي يمكن ادراجها في باب البيئة والوراثة ــ انه قد اجاب فأوفى •• خاب ظني على اية حال ، فما ان وضع الفنجان فارغا على المائدة الصغيرة بيننا حتى بدأت يداه تستأنفان نشاطهما العصبي في موازاة حركة الرأس والطاقية المزركشة التي تسامح مع الشعر الثائر عليها تسامحا مريبا ، فهو شعر على النقيض الشباب الداخلي عند صاحبه •• ثم اعطاني سيجارة غريبة المذاق ، وراح يجذب نفسا عميقا ويحملق في الفراغ حيث لا ارى سوى تصاعد الدخان في خطوط لولبية سرعان ما تلاشت ومعها رؤياه

التي لا يدري عنها احد شيئا ، ثم اعتدل في جلسته وهو يجيب على سؤال لم انطق به :

ـ كنت اتميز بحافظة نادرة (ذاكرة قوية) قلما يوجد لها نظير ، ربما الى الآن . كنت ادخل رهانا باكلة مثلا ، على ان احفظ ٥٠٠ بيت من الشعر الجاهلي خلال نهار شتاء قصير . وقد سمح لي بـ ٢١ غلطة مقابل ليرة عثمانية . اذكر اني نجحت بـ ١٩ غلطة . يمكنك ان تتصور كم من الشعر حفظت بالاضافة الى كتب البلاغة والادب القديم ، فقد كنت استظهرها ليلا ونهارا (القرآن ، نهج البلاغة ، الامالي ، البيان والتبيين ، ادب الكاتب مقدمة ابن خلدون) . وكنت في العاشرة من عمري ـ تماما صدقني ـ عندما الزمت نفسي بحفظ ديوان المتنبي كاملا . كان ابي يمارس علي ضغطا مستمرا لحفظ علوم الدين ، واتظاهر مؤقتا بتنفيذ الامر ، وما ان يخرج هو واخي الاكبر حتى اهرول الى دواوين الشعر ، ولا زلت للان استعذب قراءة الشعر . لنفسي ولغيري بصوت يدوي عال ، اي اغني القصائد . وخوفا من الجيران احيانا كنت انزل الى السراديب النجفية لكي اصيح بمفردي حتى لا يسمعني احد . وعجز ابي اخيرا امام الحاحي واصراري على الشعر ، فاضطر الى ان يشتري لي بيده ديوان الرجاني وبعض الدواوين الاخرى اعترافا منه بعجزه عن صرفي الى شيء آخر .

توقف الجواهري ريثما يلتقط انفاسه ، فقد كان يتكلم مبهورا بصورة الطفولة العبقرية التي كان عليها في ذلك الوقت البعيد ، قلت له ان ثمة نقطة تحول في حياة كل فنان ، تنحرف به عن كونه مجرد ظاهرة غير عادية الى الظاهرة الفنية الخالقة .. هل يتذكر تلك اللحظة الحادة في حياته ، لحظة الانقلاب من شرنقة الشعر المحفوظ رغم خيوطه الحريرية البراقة ، انها في النهاية ليست الا كفن جميل . متى مزق الاكفان البيضاء وطار كالفراشة الحرة في حدائق الورد وبساتين التفاح وحقول القمح ..

متى وكيف احس انه يريد «قول» الشعر لا «حفظه» فحسب ؟ وزم الوجه النحيل العصبي ما بين حاجبيه وحركت اليدان المتوتران طاقيــة الرأس المزركشة ، واعتدل في جلسته مواجهتي وكأنه سيدلي بسر خطير همس بصوت خافت :

ــ في الخامسة عشر من عمري احسست ان شيئا كالمخاض يكوي اعماقي ، ولكنني كنت اخجل من القول بانني قادر على النظم ، ثم نظمت القصيدة (الرائية الملحقة بالهاء) من حوالي ١٢ بيتا •• وكانت الصحف العراقية حينذاك تصل الى النجف بكثرة ، وقد كانت صحفا قليلة اهمها جريدة «العراق» لصاحبها رزوق غنام وهو صحفي مسيحي مثقف • كنت شابا من الجيل الجديد الثائر على الاساليب التقليدية التي سار عليها آباؤنا واجدادنا • وقد كانت لدينا جذور في التجديد ، في اواخر الدولة العثمانية مع بدايات النهضة ، ولكنها كانت قليلة • اذكر من المجددين البارزين آنذاك الشبيبان رضا وباقر ، والشرفي ، وعبد العزيز الجواهري، واقل منهم موهبة كان هناك سعد صالح وبيت كمال الدين على سبيل المثال حتى لا اظلم غيرهم • فانا من صلب هؤلاء ومن صلب القدماء ، ومن صلب نفسي ومزاجي • ارسلت القصيدة الاولى كاللص ، ركبتاي ترتعدان فرقا ، ــ ارسلتها بالبريد الى جريدة «العراق» ويدي على قلبي •• وبعد خمسة ايام فوجئت بالقصيدة وقد نشرت في مكان بارز بعنوانها الذي كتبته «الشاعر» وهي قصيدة بالغة التشاؤم •• واحسست كأن سرقتي قد اكتشفت ، ولكن الامر من زاوية اخرى بدا لي كما لو ان معجزة قد حدثت •• نظر الي اخي بود وسألني عن الامر فصارحته بالحقيقة كلها• شجعتني «العراق» ، ثم صدرت «الرافدين» الوطنية المتطرفة ، وكقارىء تجاوبت معهذه الصحيفة لوطنيتها ، وجربت حظي معها بعد عام مــن ذلك التاريخ (١٩١٨) فارسلت اليها قصيدة وطنية متطرفة ، والعجيب انها نشرت في اطار (برواز) بالصفحة الاولى تحت وصف «لنابغة النجف محمد

مهدي الجواهري» كان ذلك يعني لي دفعة جديدة ــ شديدة ــ الى مزيد من النظم . احسست انني «شيء ما» • ثم توالت قصائدي على صفحات (الرافدين) لصاحبها رشيد الهاشمي واخيه الشاعر محمد الهاشمي . وقد كان شاعرا لامعا اتخذت منه هو والشبيبي قدوة لشعري . اذ كانا ينشران في المجلات المصرية الكبرى كالمقتطف والهلال • وذات يوم فوجئت بالهاشمي يرد على احدى قصائدي مجاراة لها في الوزن :

أيها البلبل غرّد وانظم الآلام شعرا
كلنا مصغ حزين كلنا ينشد امـرا

لم تكن الضجة العربية في المقهى قد هدأت حين شعرت فجأة بالتعب والجوع . بينما كان الجواهري لا يزال متدفق الحديث والحيوية ويرغب في البقاء • كانت نوبة الجرسونة الجميلة قد انتهت فاقبلت بابتسامتها العذبة التي عدها الشاعر رسالة شخصية له لا يجوز لي ان ارد عليها •• دفع الحساب برقة وسخاء وهمس لها بكلمات تشيكية قليلة ردت عليها بكلمات اكثر منها • واستأنف الجواهري حديثه بالعربية ففهمت انـه يوجه الي الحديث وادركت ان الفتاة قد انصرفت كنت قد سرحت فـي ذكريات السنين الاولى التي عاشها الجواهري في مجتمع غريب معقد • وانتبهت الى كلماته الضاحكة •• قال لي انه لا يجيد التشيكية رغـم السنوات التسع التي امضاها في تشيكوسلوفاكيا ، ولكن الكلمات القليلة التي يعرفها تكفي الفتيات الجميلات• اقترحت متثاقلا ان ننتقل الى مكان اخر اكثر هدوءا . فغمزني انه يفهم ان المقهى لم يعد مناسبا ، ووعدني باننا لن نعود اليه •• وكان صديقي سعد عبد الرزاق قد جاء ليصحبني الى احد المطاعم فأخبره الجواهري انـه يفضل ان يكون لقاءنا بعـد الظهر في «الكرون» •

لم اكن قد وصلت الى الباب الزجاجي المهيب حين رأيته قادمـا بقامته الفارعة والمعطف الثقيل يصارع مع الجسد النحيل والسبعين عاما

درجة العشرين تحت الصفر التي كانت عليها براج في ذلك الوقت • وعندما التقينا، نظر في ساعته وابتسم قائلا يا لدقة المواعيد رغمان البرد التشيكي الحالي فيما يقال لم يحدث له مثيل منذ قرن من الزمان • دخلت من الباب الزجاجي ـ الالكتروني غالبا ! ـ فاحسست اني انتقل من زمان الى زمان ، ومن دنيا الى دنيا • لم يكن ذلك نتيجة «التكييف» الممتاز، وانما نتيجة الهدوء الارستقراطي الشامخ والبناء العريق الفخم •• هنا كان يجلس ويقيم النحاس باشا •• وهنا كان يتشاور الحلفاء ويخططون •• هذا فندق تاريخي كان احتكارا للعظماء وحدهم تعرفه اوروبا كلها وكتب التاريخ كنت استمع الى «ابي فرات» ـ هكذا يناديه الجميع ـ وهو يخلع معطفه بمعونة سيدة عجوز تهلل وجهها المتغض والمتورد معا حال رؤيتها للجواهري وانحنى الراس العصبي اكثر من مرة للجرسونات، الواحد بعد الاخر •• الكل يعرفونه •• يبادلونه الكلمات التشيكية القليلة وهم يبتسمون ، وهم يفهمون ما يريد قبل ان يطلب • تقدمنا احدهم بغير سؤال الى ركن قصي وقال لي بالانجليزية : تفضل •• هنا كان يجلس فاروق ! ادركت ان الجواهري افهمه انني مصري • شكرته وطلبت القهوة • وتبين لي ان ابا فرات لم ينسى النقطة التي انتهينا عندها •• استأنف الحديث كأنه لم يفارقني خمس ساعات كاملة :

ـ بالطبع دخلت المدرسة مبكرا (١٩١٢ ـ ١٩١٣) المدرسة العلوية بالنجف • ولم تكن الدراسة منظمة بالمعنى الذي تعرفونه الآن حيث حصلت على الشهادة الابتدائية ، ثم دخلت القسم الرشدي (اي الدراسة الثانوية • ولكني خرجت منها بعد عامين ، مضطرا ، تحت ضغط والدي • ولم اكن قد تجاوزت الثانية او الثالثة والعشرين من عمري عندما جاءني خطاب من وزير المعارف ـ(السيد ابن المهدي) من الناصريةـ وهو اديب وكانت له علاقة بنا ـ يطلبني للتدريس لانني كشاعر في رأيه اقدر على تعليم اللغة العربية والادب العربي لطلبة الثانوي من المؤهلين جامعيا ••

توجهت الى بغداد . ولسوء حظي او لحسنه كان يعمل مع هذا الوزير مدير عام هو ساطع الحصري • وقد كان هذا الرجل من اوائل الذين بذروا الطائفية اللعينة في العراق ، اولئك الذين رمى بهم طوفان الاحتلال، وهو من بينهم كان أبرعهم في تنفيذ المخطط الاستعماري •• صمم الاستمارات الرسمية هكذا : هل انت مسلم ؟ هل انت شيعي ؟ وكانت الضحية الاولى لهذه التفرقة الجهنمية انيس النصولي اذ كان سنيا ، وكنت انا الضحية الثانية اذ كنت شيعيا •• فقد الف كتابا تاريخيا تعرض فيه لشخصية الحسين ــ ولم يعرض به ــ فاسيء فهمه • وكان يمكن تفادي الازمة اولا ساطع الحصري الذي استغلها للانتقام والتشفي ، فابعد انيس من العراق ومعه بقية السوريين واللبنانيين • اما انا فكنت مسافرا الى ايران في صيف ما ، ثم كتبت قصيدة عنوانها «اشواق» كان مطلعها :

«هب النسيم فهبت الاشواق
وهفا اليكم قلبه الخفاق»

ثم جاء فيها هذه الابيات :

«لي في العراق عصابة لولاهم
ما كان محبوبا الي عراق
لا دجلة لولاهم وهي التي
عذبت تروق ولا الفرات يذاق »

قال الحصري ان عرق الجواهري ينطق بالفارسية وان هذا الشعر شتم للعراق وسب فلا يجب تعيينه معلما• رفض الوزير قائلا ان «محمد» من بيت سبعة ظهور اشرف من ان يحال دون تعيينه وبدأ الخلاف بين الوزير الشيعي والمدير السني، انتهى بتعيين الجواهري رغما عن الحصري• ولكنه بعد اسابيع تسلم خطابا من سيادة المدير العام يبلغه فيه ان مدير المنطقة يقرر عدم كفاءته للتدريس ، ولهذا السبب فقد رأى فصله من العمل • لم يكن الجواهري قد اتصل بعد بالوزير الذي طلبه للعمل ، وحين

علم بالامر اعاده على الفور . فصعق الحصري وطلب رسميا ان يختار الوزير بينه وبين الجواهري • وخرج من وزارة المعارف • كان يتكلم بالتركية ويستخدم مترجما للعربية • عمل بعدئذ مديرا للاثار • اما الجواهري فقدم استقالته بعد اربعين يوما على الحادث ، لانه رغب عن التدريس من ناحية ولان اذناب الحصري نجحوا في اقصائه عن التعليم الثانوي الى التعليم الابتدائي •

كانت هذه «المعلومات» عن الحصري ــ والتي انقلها حرفيا عن الجواهري ــ مفاجأة ضخمة لي ، فقد كانت صورته في مخيلتي ــ وربما لا تزال ــ صورة المفكر «القومي» العربي الذي يختلف معه المرء ويتفق، ولكنه في اختلافه واتفاقه يراه انسانا متحضرا من الصعب ان يكون على هذا النحو الغريب الذي قدمه لي الجواهري والذي اكتفي بدوري بتقديمه للتاريخ • كان ابو فرات يتكلم والمرارة تدفع الكلمات من حلقه بقسوة وعنف وكأنه يتقيأ • وقد صمت طويلا عند هذه النقطة من الكلام، صمت هدوءا ليستعيد انفاسه ، وذكريات تلك الفترة :

ــ استدعيت بعد ذلك وسط ضجة من التعاطف الى اللقاء بالملك فيصل الاول مؤسس الحكم الوطني في العراق • لم اكن قد تجاوزت الرابعة والعشرين •• وتم اللقاء عن طريق السيد محمد الصدر رئيس مجلس الاعيان • ولكني مع فرط السذاجة وقلة التجربة والفكرة الوطنية المتطرفة المعادية لفيصل تكاسلت عن الذهاب فترة من الزمن ، ثم ذهبت اخيرا تحت ضغط السيد الصدر ، وكانت علاقته بوالدي فرصة لان يقسو علي • لبست العمامة وارتديت الجبة والقفطان توجهت الى القصر وانا لا افهم لغة هذا الجو الرسمي الفاخر ، عاتبني الملك ولكنه دعاني من ذلك الوقت «ابني محمد» •• ثم اصدر امره الملكي بان اكون من حاشيته، اي في دائرة التشريفات الملكية• هزني الامر تماما وهز الجميع، وبخاصة انني كنت في وضع الانسان المضروب ، فجاء القرار كاستجابة

للعطف الجماهيري الواسع علي وترضية لمركز ابي الديني والاجتماعي • بقيت ثلاث سنوات مدللا • بعد الهزة الاولى وهيبة الجو الرسمي ، اصبح المناخ تقليديا والعمل اشبه ما يكون ميكانيكيا • وبدأت احس بتناقض مرير بين هذا المناخ وطبيعتي كشاعر • كان مجرد نظمي للشعر السياسي يبدو غريبا ابان وجودي في هذا المركز الحساس ، وبخاصة وان تصوراتي السياسية آنئذ لم تكن تلتقي في الكثير مع التصورات الملكية وانصافا للتاريخ فقد تحملني الملك • لم يعترض خلال هذه الفترة الطويلة الا على قصيدتين لكل منهما تاريخ وذكرى : الاولى في «مدرسة البنات» حين عارض رجال الدين افتتاح مدارس للبنات في العراق ، وهي قصيدة مشهورة الان ، ولم يكن احد يستطيع ان يمس رجال الدين بحرف واحد ، فثارت ثائرتهم ومعهم نصف العراق على الاقل •

يقول ابو فرات في مطلع القصيدة :

«ستبقى طويلا هذه الازمات
اذا لم تقصر عمرها الصدمات
سيبقى طويلا يحمل الشعب مكرها
مساوىء من ابقت الفترات»

الى ان يقول :

«على باب شيخ المسلمين تكدست
جياع علتهم ذلة وعراة
وخلفهم الاسباط تترى ومنهم
لصوص • ومنهم لاطة وزناة
فهل قضت الاديان الا تذيعها
على الناس الا هذه النكرات
غدا يمنع الفتيان ان يتعلموا
كما اليوم ظلما تمنع الفتيات »

في صباح اليوم التالي لنشر القصيدة في جريدة «العراق» استدعاه الملك فيصل على اثر الضجة الرجعية والدينية التي وصل بها الامر ان تهدده بالقتل . ودار بين الشاعر والملك حوار لا يزال الجواهري يذكره كلمة كلمة :

« ـ الا تعلم انك كم احرجتني ؟

* اعلم يا سيدي

ـ وما العمل اذن ؟ ها هي ذي البرقيات والمكاتيب من النجف وغيرها

* اعلم يا سيدي ، واني لعلى استعداد لتلافي الامر

ـ كيف ؟

* ان تعفيني يا سيدي من العمل هنا ، وسأظل مخلصا لك دوما .

ـ لا يا بني محمد ، ليس لهذا الحد . انا احبك . لقد اردت ان اقول لك ما حدث حتى تضعه في اعتبارك مستقبلا » .

وظل الجواهري مدللا ، ربما اكثر من ذي قبل ، ينشر القصائد الوطنية اللاهبة كقصيدة «احتجاج» التي لا يذكر ما اذا كانت قد نشرت قبل قصيدة «مدرسة البنات» ام بعدها بقليل ، عارض فيها الحكم جهراء يقول في مطلعها :

«سكت حتى شكتني غر اشعاري
واليوم انطق حرا غير مهذار
سلطت عقلي على ميلي وعاطفتي
ظلما كما سلطوا ماء على ناري »

ثم يقول :

«ماذا لقيت من الدنيا واعجبه
اني اغني لاصنام واحجار »

الى ان يقول :

«لو استطعت قطعت الغيث عن وطن
مستسلم وحبست السلسل الجاري »

كان التناقض بين حياته الداخلية وحياته الخارجية قد بلغ الذروة بين المناخ الملكي الذي يعيش فيه وحساسيته الوطنية والشعرية ولكن ماذا عن حياته العاطفية في ذلك الوقت ، فهذا الرجل الذي شارف السبعين عاما لا يزال شابا متقد الرغبة في النساء ، فكيف كان حاله منذ اكثر من نصف قرن • غير ان نظام الفندق العريق لا يسمح بالسهر لما بعد منتصف الليل • والحديث في هذه النقطة ذو شجون وشجون ويتطلب مني ومن ابي فرات على السواء ان نسحب النوم من الاجفان التي غزاها دبيب النمل وخدر النعاس بعد يوم حافل • وتقدمت العجوز بوجهها المتهلل رغم الغضون ، تقدم للجواهري معطفه وقفازه، وتساعده في ارتدائهما وهو يبتسم ، ويلقي اليها بكلمات قليلة لم افهمها ، ولكنها تضحك وتتورد حتى نغيب عن ناظريها •

في صباح اليوم التالي بدا لي ابو فرات مجهدا . او هكذا خيل لي ، ووددت ان اعتذر له بانني في سباق معه ، ومع الزمن ، لان موعد زيارتي لالمانيا الديمقراطية قد حان •• لم تبق لي في براج سوى ايام معدودة ، ولا بد من انجاز الحوار في اكمل صورة ممكنة قبل سفري• قاطعني الجواهري بعنف ، صاح في وجهي : هل تظن انني سأتركك لحظة. انني اكتب معك تاريخا قد لا يكتبه احد غيرك ، لا اضمن العمر ولا ادري اية ثقة كبيرة استشعرها معك ، فهذه هي المرة الاولى التي ادلي فيها باعتراف حياتي ، مستفيضا امينا الى غير حد • انني متمسك بك اكثر من تمسكك بي ، تأكد من هذا • تأثرت للكلمات ، ولاحظت في موضع الاجهاد من العينين القلقتين في محجريهما ، تأثرا اعمق يختلط بدموع غير مرئية • قلت له في حب : انت مجهد ، لا تماري في ذلك • قال ، كلا

وانما قضيت الليل افكر في سؤالك عن حياتي العاطفية ابان ذلك العهد الباكر • بالطبع كنت متقدا ، ولك ان تتصور العراق منذ نصف قرن • لقد قرأت في «الطليعة» رسائلك من بغداد وفيها تتحدث عن دهشتك للحياة الاجتماعية العقيمة التي تصل في جفافها الى درجة البوار • لا تدهش اذن اذا عدت بك الى الوراء خمسين عاما او يزيد ، مجتمع مغلق تماما يكاد يكون سجنا للنساء • في تلك الايام كتبت قصيدة عنوانها يدل عليها «جربيني» قلت في مطلعها :

«جربيني من قبل ان تزدريني
فاذا ما ذممتني فاهجريني »

كان قد مضى عام او اقل قليلا على ازمة «النائية» ــ مدرسة البنات ــ وكانت القصيدة موقعة باسم مستعار يحبه هو واسم آخر لم يوقع بهما الا على ثلاث قصائد ومقالين • اما الاسم الاول الذي نشرت به القصيدة فكان «ابن سهل» واما الاسم الاخر فكان «طرفه بن العبد»• تقول بقية ابيات القصيدة :

«اسمحي لي بقبلة تملكيني
ودعي لي الخيار في التعيين
ائذني لي ان انزل خفيفا على صدرك
صدرك عذبا كقطرة من معين
وافتحي لي الحديث تستملحي
خفة روحي • وتستطيبي مجوني
تعرفي انني ظريف • جدير
فوق تلك النهود ان ترفعيني
احمليني كالطفل بين ذراعيك
احتضانا • ومثله دلليني
واذا سئلت عني فقولي

ليس بدعا اغاثة المسكين
لست اما • لكن بامثال هذا
شاءت الامهات ان تبتليني
اشتهي ان اراك يوما علام
يشتهي من تجرد للمصون
غير اني ارجو اذا ازدهت النفس
وفاض الغرام ان تعذريني
الطميني اذا مجنت فاني
اتحرى المجون كي تلطميني
انزليني الى الحضيض اذا ما شئت
او فوق ربوة فضعيني
متعيني قبل الممات فما يدريك
ما بعده وما يدريني
انا ضد الجمهور في العيش والتفكير
طرا • وضدهم في الدين
كل ما في الحياة من متع العيش
ومن لذة بها يزدهيني
وانا ابن العشرين من ضامن لي
ان تقضت لذاذة العشرين»

كانت القصيدة على هذا النحو البسيط المنساب اكثر تدفقا بالحياة مما يكتبه النزاريون في ايامنا ، اي بعد نصف قرن من الزمان حين كتب الجواهري «جربيني» . ولانها كانت تنفيسا لمكبوتات الشباب وتعويضا لعوالج نفوسهم ، فقد كانوا يضعونها في النجف تحت الوسائد والسجاجيد •• تماما كما هو الحال في ايامنا ــ مع فوارق شكلية طفيفة ــ حيث يصنع المراهقون والمراهقات باشعار نزار قباني وروايات احسان

عبد القدوس ، وكان المجتمع العربي ــ لا العراقي وحده ــ لم يتقدم بعد خطوة واحدة ، مهما ارتفعت الثياب فوق الركبه كثيرا ومهما تزاحمت انساتنا وسيداتنا على محلات الكوافير والاندية والمقاهي والجامعات. يقول الجواهري انه لم يكن قد مس امرأة في فترة المراهقة ، ولم يعرف اية فتاة في بغداد ، غير تجربة عابرة وقعت له في النجف . «وقد تحول جمودي العاطفي الباكر الى عرامة عاطفية وجنسية بعد خروجي من النجف، وكأني كبرت عشر سنوات فجأة » . ونشرت القصيدة في جريدة «العراق» وكانت التجربة الاولى بالنسبة للعراقيين اذ لم يكن ثمة شاعر يجرؤ على صياغة هذه التجارب . كان الرصافي معروفا بجرأته ويسبق الجواهري بجيلين ، وكان الناس يتهامسون سرا بقصيدته «عريانة» ولكنها لم تنشر الا في ديوانه الذي طبع بعد وفاته . اما قصيدة الجواهري فكان نشرها «تعبيرا عن تطلعات جيل كامل يشق عصا الطاعة على التقاليد . وقد عرف الجميع ــ رغم التوقيع المستعار ــ ان القصيدة للجواهري ، فاستدعاه الملك فيصل للمرة الثانية ودار بينهما هذا الحوار :

« ــ هل نشرت قصيدة امس ؟

* سيدي ، لسواك استطيع ان اقول «لا» وانما هي لابن سهل .. ولكني معك اقول «نعم» انها لي .. انا صاحب القصيدة .

ــ اراك فيما بعد اذن » .

كان رستم حيدر رئيس الديوان الملكي يحب ان يقرأ له الجواهري قصائده من قبل ان تنشر ، وقد استدرجه حتى قرأ له هذه القصيدة قبل ظهورها وعلق عليها حينذاك بقوله «هذا فتح جديد يا جواهري» عرف رستم بالموضوع فابتسم وطمأن الشاعر «المشاغب» . وبعد نصف ساعة استدعاه الملك وكانت الجريدة بين يديه يتصفحها ، فلما دخل عليه

الجواهري مستأذنا ، فاجأه بقوله «هذا شيء بديع يا ابني محمد» كان الملك زئر نساء شهيرا في حياته الخاصة ، وكان الجواهري يعلم ذلك . ويعلم ايضا انه يحب الشعر ويقال انه جرب النظم احيانا . وحين استدعاه المرة الاولى لم يكن قرأ القصيدة ، ولكن اخاه عليا تلفن له في الصباح هاتفا : اتدري يا فيصل ماذا صنع ابنك محمد اليوم ؟ اقرأ قصيدتـــه «جربيني» المنشورة في جريدة «العراق» اليوم» .. لقد تجاوز الحدود. اعتبر الامر كفرا لا يليق بفتى ابن «بيت» نجفي ويقول هذا الكلام . «انا احترم اخي» ـقال الملكـ «فاذهب اليه وصافحه واعتذر له» . هكذا قال للجواهري مبتسما . ذهب الجواهري وكان الامير عبد الاله صبيا صغيرا يرتدي البنطلون القصير ، وكان المفتـــي حاضرا الى جانب شقيق الملك فلم يناقشني في الالفاظ الجنسية وانما في البيت الخاص بـ (ضد الجمهور والدين) فتخلصت بواو العطف التي تعني انني مختلف مع «الاسلوب» و«الطراز» و«النمط» لا مع اصل الدين او التفكير او الجمهور . وعفا عني على الا اعود فقد قال لي بالحرف : «هذا عذر . ولكن لا تعود . وخرجت مقسما ان اعود واعود» . وفعلا بر الجواهري بوعده لنفسه ولم يف بوعده للقصر ، فلم تكد تمضي اسابيع حتى نشر قصيدة» افظع من السابقة عنوانها «النزعة ـ او ليلة من ليالي الشباب» صور فيها كل خطوة من بداية المساء في حياة شاب حتى مطلع الفجر بما فيها من الطرق على باب العاهرات ، والحصول على احداهن ، والوصف التفصيلي للعلاقة الجنسية ، وفي هذا الوقت اخذ الجواهري يحـــزم حقائبه استعدادا للرحيل ، اذ قرر الخروج من البلاط الملكي بأي ثمـن «لاني لم استطع التواؤم معه» على حد تعبيره . ولا يزال الجواهـــري يذكر هذه القصيدة «الفظيعة» الى الان ، ويلقيها بطريقته الاخاذة وكأنه يستعيد مع كل بيت فيها اخيلة ذلك الزمان البعيد :

«كم نفوس شريفة حساسه
سحقوهن عن طريق الخساسه

**

كان «مقهى رشيد» موعدنا عصرا
وكنا عن سابق احلاسه
مجلس زانه الشباب ، وأخلو
«للزهاوي» صدره والرئاسه
هو ان شئت مجمع للدعابات
وان شئت معهد للدراسه
ثم كان العشاء فانصرف «الشيخ»
كسيحا مودعا جلاّسه
ودلفنا نريد «مهران» (١) نبغي
ورطة في لذاذة وارتكاسه (٢)
تارة صاحبي يصفق كأسي
وانا تارة اصفق كأسه

**

فاحتسينا كأسا واخرى فدبت
سورة لم تدع بنا احساسة
وهذينا بما استكنت به النفس
وجاشت غريزة خناسه

---

(١) مهران : مشرب مشهور ، حانة انيقة في بغداد .
(٢) ارتكس : اكثر من تدهور - انحدر - انزلق الى الحضيض .

لا «الحسين الضحاك» (١) يبلغ شأونا
ولا «مسلم» (٢) ولا ذو النوآسه
قال لي صاحبي الظريف وفي الكف
ارتعاش • وفي اللسان احتباسه (٣)
اين غادرت «عمة» واحتفاظا
قلت : اني طرحتها في الكناسة

وكانت خاتمتها :

واتنحينا «بيتا» (٤) تعود ان
نطرق في الليل وهنة احلاسه
واخذنا بكف كل مهاة (٥)
رنقت في الجفون منها نعاسه
لم اطل سومها وكنت متى
يعجبني الشيء لا اطيل مكاسه (٦)
وعلى اسم الشيطان دست عضوضا
ناتيء الجنبتين • حلو المداسه
لبد (٧) انتهل اللبانه (٨) منه
لا بحزن ضرس • ولاذى دهاسه

---

(١) الحسين الضحاك : الشاعر العباس الشهير ايام الرشيد من زمـرة الظرفاء واهل المجون .
(٢) مسلم بن الوليد : الملقب بصريع الفواني .
(٣) من السكر طبعا .
(٤) المقصود بيت الدعارة .
(٥) المهاة : الغزالة .
(٦) التعامل في البيع ومنها المكوس اي الجمارك .
(٧) لبد : ناعم .
(٨) اللبانة : الشهوة .

نشرت هذه القصيدة (١) وكان الجواهري لا يزال في البلاط • كان قد نزع عن رأسه العمامة وخلع الجبة ، واهداه الملك فيصل اول بدلة ارتداها في حياته • ولكنه حزم امره وحقائبه وقدم استقالته • رفض الملك فيصل ، فاخبره الجواهري انه يرغب في الاشتغال بالصحافة : «كنت قد تزوجت بنت عمي اثناء عملي بالقصر وجاءت لي باولادي فرات وفلاح واميره ، ثم توفت في العشرين من عمرها فتزوجت اختها التي جاءت لي ببقية ابنائي» • رفض الملك الاستقالة وعرض على الجواهري ان يسافر في بعثة الى باريس • ولكن الجواهري كان يفضل العمل في الصحافة لانها الشكل المخلوق له ــ على حد قوله ــ كشاعر وسياسي ايضا • لذلك اصر الجواهري على الاستقالة وخرج من القصر • وبعد مضي السنين تلو السنين يشعر الجواهري الان بالندم يخزه في الاعماق لرفضه تلك البعثة ، ويفسر الامر بانه كان «طيش شباب» • خرج الى الشارع واصدر جريدة «الفرات» التي اوقفت بعد عشرين يوما من صدورها «ذقت المر بعدها •• كنت قد عرفت رجال السياسة عن قرب باتجاهاتهم المختلفة وتمثيلاتهم الاجتماعية ، واخترت موقفا محددا هو صف الشعب وحقه في الحرية والخبز •• ظهرت الجريدة عام ١٩٣٠ وقد سميت ابني باسمها ، ولكنها اثارت العديد من الخصومات ، فتوقفت واقيمت الدعوى ضدي • واكتفت المحكمة بتغريمي ٣٠٠ روبية هندية • وكابدت الوحدة الحقيقية فلا وظيفة ولا صحافة ولا بعثة • واستمرت الازمة ٣ سنوات شكوت خلالها للملك ولكنه تخلى عني شماتة في تخلي عن البعثة •• أوهكذا قال •

بالرغم من الهدوء الشامخ والعراقة الاسطورية لفندق «الكرون»

(١) بمراجعة الابيات التي اسمعني اياها الجواهري على النص المنشور لاحظت اختلافا في بعض الالفاظ .

وصالاته الفاخرة المهيبة ــ وربما بسبب ذلك ــ احسست بوطأة شـــيء خفي تثقل على انفاسي ، ربما لان الياقات المنشاة والبدل السموكـــن والادب الجم عند الجرسونات ، اشعرتني هذه المظاهر كلها بالغربة عن المكان والحنين الى مقهى الضجيج العربي • ولكني فجأة تذكرت امرا وانا ارتفق ذراع الجواهري في يومي الاخير معه واقول للصديـــق العراقي الذي جاء بعربته ليصطحبنا : الى الفندق الذي انزل به يـــا اخي •• لماذا ننساه ؟ لقد كان اتحاد الطلبة كريما معي حين اختار لـــي هذا المكان الجميل الذي يدعى «يوفاتنس» •• قلت للجواهري هامسا: لن تشعر بالسأم طيلة جلوسنا هناك ، فاجمل فتيات اوروبا يقمن بهذا الفندق •• لا ادري كيف تجمع هذا العدد الهائل منهن في فنـــدق واحد • وغمز لي الشاعر الكبير باحدى عينيه غمزة لم افهمها الى الان وهو يقول لي كلمة واحدة : اعرف ! ماذا يعرف ؟ لا اعلم •• ولكننا ما ان جلسنا في صالون الفندق وبدأت الحور يذهبن ويجئن امامنا ، حتى انتشى ابو فرات ورفع كأسه واخذ يرق شيئا فشيئا وتهدج حتى انني تخيلته سيبكي او سيقبل اول فتاة تحاذينا • ولكني فوجئت به يستأنف حديثا انقطع ، حديثا يمت الى «العواطف» بصلة من الصلات ، ولكنها عواطف من نوع جديد وغرام مختلف :

ــ هنا تبدأ مرحلة جديدة من الشعر ، هي الانحياز الانساني المطلق الى جماهير المسحوقين • تفجرت شعريا ، ولا اجد تعبيرا اخر افضـــل سوى كلمة قريبة منها هي «فجرت» بالانتماء الشعري الـــى «بياض» الناس كما يحلو ان اسمي سوادهم • كنت قد قرأت «ذكرى ابي العلاء» لطه حسين ، وكل المترجمات عن الفرنسية خصوصا ، وبقية اللغـــات عموما • اخص منها بالذكر كتابا عن نظرية التطور لشبلي شميل • قرأت ايضا كتاب بندلي جعنري «الامهات عند العرب» وكتابه الاخر «بعض الحركات الفكرية في الاسلام» وجميع كتب سلامه موسى واسماعيـــل

مظهر ، والمجلات المصرية الشهيرة كالمقتطف والهلال والعصور والمجلة الجديدة • كنت دون العشرين حين نشرت في الهلال • ولقد تلقيت الافكار الثورية لاول مرة عن هذه المصادر ، ولكن مصدر المصادر هو آلام شعبي • هذه المرحلة الشعرية ـ من الناحية الموضوعية ـ ظلت حتى الاربعينات ابان الحرب العالمية الثانية حيث ترسخت مفاهيمي الشعرية • كان شوقي في القمة من ناحية السيطرة على اذواق القارئين، وانا اعدّه في الذروة الشعرية •

نظر اليّ بغتة وبرقت عيناه بريقا عصبيا متواترا وقال :

ـ سجل ، حين يصعد شوقي الى الذروة فهو الذروة • حافظ بعد شوقي بكثير احبه كحبي للرصافي ولكنهما في الشعر متخلفان عن شوقي بكثير جدا • احترم ابا شادي كانسان لنضاله ، ولكني احب ابراهيم ناجي كشاعر من بين جماعة ابوللو اكثر من زملائه •

قاطعته : حتى لا نشرد عن المجرى الرئيسي للحوار ، هل كانت ضائقتك المادية هي السبب في نقطة تحولك الشعري ؟ بمعنى اخر ، هل بدأت ترى المسحوقين بعينك الشاعرة بعد ان سحقت انت ايضا ؟ بمعنى ثالث ، هل كانت تجربتك الشخصية هي الدافع الى تطورك الموضوعي ؟ واجاب الجواهري :

ـ بالرغم من ضائقتي المادية الا ان ازمتي كانت روحية في الاساس • اقرأ قصيدتي «المحرقة» تجد ما اعنيه بالتفجر او الفجر ـ بضم الفاء ـ الذي حدث لي ابان السنوات الثلاث التالية لتوقف «الفرات» • اقرأ ايضا «عتاب مع النفس» و«الانانية» حول انانية الطبقات صورت فيها الانانية كأداة شريرة من ادوات الحياة بأي ثمن •

كان الجواهري قد كتب «المحرقة» عام ١٩٣١ على اثر ازمة نفسية حادة المت به ، وقد جاءت القصيدة كالاعترافات العظيمة في الاداب الانسانية الكبرى ، تابع فيها الشاعر نفسه وغيره متابعة امينة للجوهر

دون المظهر . تعرى فيها من كل ما يصل الفرد بالدولة والسلطان من دواعي النفاق والمداهنة . ورأى ان المنقذ الوحيد لعراقه هو الثورة .. يعترف الجواهري شعرا . ويتسرد على ضعفه ويثور على نفسه وعلى اكبر الرؤوس :

« لبست لباس الثعلبيين مكرها ... وغطيت نفسا انما خلقت نسرا
ومسحت من ذيل الحمام تملقا ... وانزلت من عليا مكانته صقرا
وعدت مليء الصدر حقدا ... وعادت يدي من كل ما أمّلت صفرا
اقول اضطرارا قد صبرت على الاذى ... على انني لا اعرف الحر مضطرا
وليس بحر من اذا رام غاية ... تخوف ان ترمي به مسلكا وعرا
وما انت بالمعطي التمرد حقه ... اذا كنت تخشى ان تجوع وأن تعرى
وهل غير هذا ترتجي من مواطن ... تريد على اوضاعها ثورة كبرى »

مسحة من الكآبة اعتلت الوجه ــ التاريخ . كأن سحابة ثقيلة دكناء قد حجبت بسوادها المعتم اخر شعاع من الضوء تنهد ابو فرات تنهيدة عميقة وزفر قائلا :

ــ دخلت القائمة السوداء عند الحكام ، البيضاء عندي .. بعد سنوات ثلاث عينت بديوان التحرير والرسائل بوزارة المعارف حيث عملت عامين ونصف . اي حتى اواخر ١٩٣٥ واوائل ١٩٣٦ حين نشرت قصيدة عنوانها «حالنا اليوم او في سبيل الحكم» وكانت الاحكام العرفية معلنة والمشانق معلقة للثوار ، نشرتها في جريدة «الاصلاح» الاسبوعية ، لصاحبها مظفر فهمي ، وكان مطلع القصيدة :

لقد ساءني علمي بخبث السرائر
واني على تطهيرها غير قادر

كان يقوم بالتدريس في دار المعلمين عام ١٩٣٥ . وصدر الامر

بسوقه هو وصاحب الجريدة الى المحاكمة واحالته وزارة المعارف الـــى مجلس الانضباط العام • وفي هذا المجلس اصر الجواهري على موقفـه شعرا ، اذ تلا على اعضائه عدة قصائد عن فساد الوضع الاجتماعـــي والحكم السياسي • وكان من الطبيعي ان يصدر الامر بعزله ، وتحت ضغط بعض الاصدقاء استأنف الحكم فبرىء واعيد الى وزارة المعارف وصرفت له رواتبه المحتجزة ثم احيل الى المحاكمة من جديد مع صاحب الجريدة بناء على طلب وزارة الداخلية ولكنه برىء تماما • وظل شهورا قليلة ثم استقال نهائيا عام ١٩٣٦ ثم رشح لعضوية البرلمان وفي صبيحة يوم الانتخاب وقع اول انقلاب عسكري في العراق بقيادة بكر صدقي وحكمت سليمان ضد وزارة ياسين الهاشمي القوية• واستبشر الجواهري خيرا كبقية الناس فاصدر جريدته باسم «الانقلاب» تأييدا له • ولكنه من الشهر الاول اثبت خيانة القول الحسن بالفعل السيىء والانحراف عن خط الجماهير •

يقول الجواهري :

ـ تصدت جريدتي لنقده بعنف تعبيرا عن خيبة الامل فيه • كان عنوان مقالي «بعد ستة اشهر ماذا صنعنا ؟ » ولم يغلقوا الجريدة واكتفوا باحالتي الى المحاكمة فاعتقلت شهرا • وثارت ضجة في البرلمان بسبب اعتقالي وقدم احد وزراء الانقلاب «محمد حديد» استجوابا الـــى الحكومة بشأن اعتقالي • واحتدمت المناقشة لدرجة التشابك بالايدي ورفع الكراسي • والقى حكمت سليمان بيانا ضدي يبرر اعتقالي • وبعد شهر قدمت للمحاكمة ، وتقدم المحامون المتطوعون للدفاع عني • وحكم عليّ القاضي بشهر حبس كنت قد امضيته في المعتقل ، الا بيوم واحد غير انني ثرت في قاعة المحكمة وسببت القاضي قائلا « ما شاء الله هذه القوانين وهذا الحكم» فلما استفسر مني عن هذه «الهمهمة» كررت عليه القول باعلى صوت ، فقدمني للمحاكمة من جديد وانتدب لي قاضيا اخر

حكم علي بشهرين حبس امضيتهما بتمامهما . وكان هذا اول وآخر «حكم» في حياتي فبقية التوقيفات ــ او الحبسات ــ كانت اعتقالات وليست احكاما .

وتتمدد ظلال اسى عميق في صوته وملامحه . ولكنه يهز الرأس هزة سريعة كأنما يطارد غمامة او شبحا ويغمغم :

ــ اثناء اعتقالي الاول ماتت ابنتي راموna بعد مرض ٤ ايام وقد خرجت زوجتي بسبب انهيارها العصبي الى الشارع «سافرة» !! واخفوا عني الخبر ولكنني عرفته مصادفة من احدى الجرائد ، وظل هذا الجرح عميقا في قلبي الى الان . وقد ادركت ــ ولو متأخرا ــ بعد ايام قليلة في السجن انني ارتكبت حماقة في المحكمة لم يكن لها من داع على اية حال لا زلت اشعر بانه كان لي بعض الحق ، حتى انني اثناء الاعتقال رفضت التحقيق معي ولزمت الصمت ! ثم خرجت . وبعد ايام من خروجي وقع الانقلاب على الانقلاب ، دبره نوري السعيد وقتل بكر صدقي في الموصل وهو في طريقه الى تركيا . قدمت طلبا بتغيير اسم جريدتي الى «الرأي العام» وهي الجريدة التي ظلت تصدر بغير انتظام الى الستينات فيما عدا عشر سنوات صدرت خلالها بانتظام دقيق . وفي منتصف ١٩٦١ غادرت بغداد الى براج . كانت الحكومات المتعاقبة امتدادا للحكم الرجعي الارهابي ، ولكن الجريدة استمرت رغم التوقيف المستمر .

كان الجواهري ينظر الى ساعتي ويرفع كأسه ويرمق الفتيات باعجاب وافتتان ، كان يعلم انه لم تبق لي الا ساعات معدودة في براج ومن يدري : هل نلتقي ثانية ؟ لا زلت معه في منتصف الطريق ، تركته على سجيته يتكلم ، فجاء اكثر الكلام عن السياسة واقله عن الشعر ، ولكن هل هناك سبيل الى فصل الشعر عن السياسة في حياة الجواهري؟ في عام ١٩٤٦ نشر قصيدته «ابو التمن» في تأبين جعفر ابو التمن بمجلة «الكاتب

المصري» نشرها طه حسين بعد ظهورها في ٧ جرائد عراقية واذا لم تكن قد شاهدت الجواهري وهو ينشد الشعر فانك لن تستطيع تصور الانفعال الذي يصاحب عضلات الوجه والرأس واليدين ، وهو يلقي هذه القصيدة على مسامعي مؤكدا انه لا انفصال لديه بين الشعر والسياسة . وانشاد الشعر في حياة الجواهري جزء لا يتجزأ من هذا الشعر ، ولذلك كان شعره جماهيريا الى ابعد مدى ، ما ان يتوجه الى منصة الالقاء حتى تلتهب مشاعر الجمهور من قبل ان يفتح فاه ببيت واحد . وحين بدأت استمع اليه كانت صورته في بغداد والناصرية والبصرة تقتحم مخيلتي وصوته يرتفع بالحقيقة التي اضطهد من اجلها طويلا كما قال لي في بساطة وعفوية سائق التاكسي . لم يقف الجواهري كعادته في القاء الشعر ، وانما اعتدل في جلسته قليلا واختطف نظرة مفعمة من مرأى الفتيات اللائي تحلقن من حولنا ، وبدأ هامسا اول الامر ، ثم تحول الهمس رويدا الى زئير مدو :

« قسما بيومك والفرات الجاري (١)
والثورة الحمراء والثوار
والارض بالدم ترتوي عن دمنة
وتمجه عن روضة معطار

**

ذعر الجنوب فقيل كيد خوارج
وشكا الشمال فقيل صنع جواري

(١) اشارة الى ثورة العراق الاولى ١٩٢٠ التي مهدت للحكم الوطني .
ذكر لي صديقي المناضل العراقي نوري عبد الرزاق ان الاجانب الذين كانوا يحضرون امسياته الشعرية في براج ولم يكونوا يفهمون حرفا واحدا بالعربية ، كانوا يصفقون له بحرارة لا تقل عن حرارة التصفيق العربي .

وتنابذ الوسط المدل فلم يدع
بعض لبعض ظنة لفخاري
ودعا فريق ان تسود عدالة
فرموا بكل شنيعة وشنار
وتساءل المتعجبون لحالة
نكراء : من هم اهل هذا الدار

**

خمس وعشرون انقضت وكأنها
بشخوصها خير من الاخبار
ضقنا بها ضيق السجين بقيده
من فرط ما حملت من الاوزار •

حين عاد الجواهري الى ديوان الرسائل والتحرير بوزارة المعارف عام ١٩٣٣ صدرت جريدة «الاهالي» اول جريدة من نوعها ـ فيما يذكر ابو فرات ـ تسمح لجماعة من الشباب يكونون مرحلة جديدة . مرحلة التفكير التقدمي • كانت مدخلا قويا الى شيوع الفكر الماركسي• وكانوا يعتبرونني احدهم . فكنت انشر بها الشعر ، وعن طريقها بدأت صلتي القوية بشخصين كانا نواة الحزب الشيوعي العراقي • وعندما تكون الحزب كنت من اكبر مؤيديه وان لم ارتبط تنظيميا به ، وهم يعتبرونني من القوى الدافعة للحزب وسط الجماهير • وكان فهد اعظم شخصية رأست الحزب ، ولم اكن قد رأيته شخصيا لفترة طويلة ، ولكني احببته حبا كبيرا ، وقد شنق عام ١٩٤٩ في عهد نوري السعيد فمادت الارض تحت قدمي" ، ومن وحيه كتبت «ملحمة الشهداء» بعد ذلك التاريخ باربعة عشر عاما ، اي عام ١٩٦٣ ، ولم يكن هذا التاريخ محض مصادفة في حياة الجواهري ، وحياة جميع المناضلين الاحرار في العراق ، ويبدو الامر لي وقد دفعت الاحداث الدامية عام ١٩٦٣ ذاكرته

الى الوراء ، الى عام ١٩٤٨ حين قتل اخاه فوق جسر الشهداء في وثبة كانون الثاني التي اسقطت معاهدة بورتسموث (صدقي ـ جبر) وعام ١٩٤٩ حين شنق فهد •• لقد امتزجت هذه الذكريات جميعها وتجمعت اشعتها الشخصية والوطنية والثورية في بؤرة واحدة عام ١٩٦٣ فكتب الجواهري ملحمة الشهداء القدامى والمعاصرين والقادمين في المستقبل •

طيلة الحديث كان ثمة سؤال يتراقص امامي ، اغمسه في حلقي حينا واصمت ، ولكنه يعود فيطفو على لساني وتطفح معه المرارة •• كنت قد اعدت الليلة السابقة قراءة المقدمة التي كتبها للجزء الاول من ديوانه بعنوان «على قارعة الطريق» وشعرت ان الرجل العظيم يعترف اعترافا عظيما مؤسيا الى غير حد •• اننا في هذه المنطقة من العالم ابطال تراجيديون ، منقسمون على ذواتنا ، تحمل في داخلها بذرة السقوط والانهيار •• وبطل الابطال هو الذي يقاوم هذا القدر العاتي حتى ولو سقط •• احس ابو فرات بحيرتي وحدس مصدرها •• كنت اعرف قصته مع نوري السعيد حين كتب قصيدة «ستالنجراد» ايام الحرب ، وكانت معركة العلمين دائرة على اشدها ، فطلب منه ان يكتب عن الجبهة العربية مع الحلفاء •• والقى الجواهري نظرة على عذابات اخيه المعتقل آنذاك باسوأ معتقلات الانجليز ، والقى نظرة اخرى على نوري السعيد •• كانت هناك اشياء لا يدري كيف يسميها تتكسر في اعماقه وهو يطلب من رئيس الوزراء ان يعفو عن اخيه (وما اعظم الفرق بين جعفر الشهيد وهذا الاخ السافل •• هكذا قاطع الجواهري افكاري) •• ووافق نوري السعيد ، وكتب ابو فرات قصيدته « تونس » • كلا ، ايها الشاعر والانسان العظيم ، ليست هذه مربط الفرس في حزنك القاتل وسهومي الذي اختلطت به لوعة الفراق الوشيك ومئات الاسئلة الجوعى الى اليقين •• في مقدمتها كان يتوسد ضلوعي السؤال المعذب الذي

يعود الى حوالي عام ١٩٥٣ عندما قال الجواهري قصيدته في تتويج الملك فيصل • لفت الوجه الشاحب غمامة زادت من شحوبه وتهدج صوته واحتبست في المآقي كرات من الدم :

ـ لا تعتبر حياتي كلها امجاد •• لا يمكنك ان تصف موقفي الشعري بالالتزام الكامل لعقيدة نهائية ثابتة •• لا اقول «ربما» وانما اجد الشجاعة لاقول ان هذا هو سبب سقطاتي ونقاط ضعفي التي كانت قصيدة الملك واحدة منها ، وترشيح ياسين الهاشمي لأن اكون عضوا في البرلمان واحدة اخرى انني اعترف بكل ذلك اعترافا يفهمه شعبي ويضعه موضعه الصحيح •

قلت له وانا اكفكف دموعه التي لم ارها : لنترك الافراد فهم زائلون بالنسبة لك يبقى الشعر ، وتبقى محبة الاطفال وآبائهم الذين تجمهروا من حولك يطلبون صورة تذكارية، وتبقى كلمات السائق النابعة من عمق اعماق القلب • ولكن هل هذه «الاخطاء» ظاهرة فردية لبطل حتى لتصبح خطيئته السياسية هي سقوطه الشعري ، ام ان لنضال التقدميين العراقيين ـ والعرب عموما ـ وجها سلبيا يضم هذه السقطات والخطايا جميعها في اطار اكثر شمولا من الافراد • اجابني ابو فرات وقد استعاد ثقة كادت تضيع :

ـ اخطأنا نحن التقدميين في العراق . لاننا مسسنا السطوح العلوية وأهملنا الجذور السفلية حيث الجماهير الحقيقية •• اهتممنا بالحكام والقوانين اغفلنا الجذور العميقة الاغوار مما اتاح الفرصة للاقلام الرجعية ان تنمو وتزدهر •

اردت ان اغير مجرى الحديث وانا اطوي اوراقي على عشرات الافكار التي وددت لو اتيحت لنا فرصة اوسع لمناقشتها •• ومن يدري، هل تتاح مرة اخرى ؟ ولكن امامي قمة الشعر العربي الكلاسيكي المعاصر، فلا بد ان احاوره في الشعر الجديد الذي كان السياب والبياتي ونازك

الملائكة ــ مواطنيه العراقيين ــ من رواده الاوائل :

ــ لم ادر ماذا كانا يصنعان في ذلك الوقت . ولم يدخل شعرهما نفسي حين قرأت لهما المحاولات الباكرة ولكن السياب كان شاعرا ، خلق لان يكون شاعرا كبيرا لم يطل به الزمن ، ولم يتغلب على نقاط ضعفه في تحدّي الزمن • كان لي يد في دفع السياب ، فقد كنت اول من نشر له في «الرأي العام» •• انه شاعر في كلاسيكيته وتجديده على السواء • وحتى اليوم لا يعجبني من المجددين سواه ، وبعض المقطوعات لصلاح عبد الصبور والفيتوري • اما الشرقاوي فقد احببته كثيرا في «الفتى مهـران » •

وكانت نظراته تحوم في فراغ الفندق الجميل الذي خلا فجأة من الجمال الانثوي اللعوب الذي يهواه فاحببت ان اداعبه ، فجأة وبغير سابق انتظار ، قلت له :

ــ وماذا عن انيس منصور •• وقصته معك ؟ تجهم . او افتعل الجهامة وهو يعدل طاقيته المزركشة العصية عن الثبات ، وقال :

ــ ماذا تقول في رجل كتب عني يوما يقول «لن ترى دجلة والفرات حتى ترى الجواهري» ثم عاد فسبني وشتمني ، وعندما زار العراق معكم ايام المؤتمر انكر ما كتب •

وهمّ بالوقوف يودعني • كلا ، فليس هذا العناق الحميم وداعا ، وانما هو وعد لم تقطعه الكلمات وانما نبضات القلب والعقل ، على ان نلتقي من جديد نستأنف حوارا لم ينته بعد •• متى واين •• لا ادري•• كل ما ادريه ان غصة اليمة اوشكت ان تخنقني وهو يغيب عن ناظري • ابدا ــقلت لنفسيــ لن تغيب اعظم حلقات الشعر الكلاسيكي العربي المعاصر ، وان كانت آخرها •

توفيق الحكيم

كانت صورته في مخيلتي الباكرة هي صورة الراهب المتبتل في برجه العاجي ، ينظر بلا مبالاة الى ضجيج الواقع اليومي للشعب ، متخفيا وراء المشكلات الوهمية عن الزمن والقدر والكون والمطلق . ولكن الصورة سرعان ما اختفت مع مثابرتي على قراءة توفيق الحكيم في مختلف الاشكال الادبية التي عالجها ، من الرواية الى القصة القصيرة الى المسرحية الى المقال الادبي والسياسي والاجتماعي .

وايقنت ان الرجل لم يكن يوما من سكان البرج العاجي . بمعنى الانقطاع والعزلة عن العالم الخارجي . وان اعتزاله للاحزاب السياسية في مصر كان وليد ظروف مريرة احاطت بتاريخنا السياسي الحديث ، وان توفيق الحكيم هو الرائد الحقيقي للمسرح والرواية في ادبنا العربي . وهذه الريادة الفنية وحدها تمنحه ، عن جدارة ، مكانا ممتازا في صدر الركب الحضاري المتقدم في تاريخنا الفكري والادبي والفني الحديث . ومن هذه النقطة بدأت سلسلة لقاءاتي الطويلة بالكاتب العظيم . ومن هذه النقطة ايضا كان سؤالي الاول :

لقد بدأت حياتك الادبية في ثلاثة اشكال رئيسية . هي المسرح والقصة والمقال ، فمتى وكيف بدأ تعرفك على هذه الاشكال ، تنوعها . ولماذا آثرت الشكل الدرامي بصورة حاسمة ؟

الحكيم : بالنسبة لتنوع الاشكال الفنية التي طرقتها ، كنت اهدف الى عملية تفتيح ابواب جديدة امام الادب المصري . فقد كنا في مرحلة البداية منذ اقل من النصف قرن بقليل . وكان المقال الادبي البليغ والقصيدة الشعرية هما الباب الوحيد الذي يدخل منه الاديب المصري اذا اراد ان يدخل في زمرة الادباء في ذلك العصر . ولكن اصطدامنا المفاجىء بالحضارة الغربية جعلنا نتطلع الى ابواب ومنافذ جديدة ، فكانت محاولاتي ومحاولات ابناء جيلي في الرواية والقصة القصيرة والمسرح . وربما كانت الرواية بالنسبة لي بالذات ليست «سجلا لتاريخ بقدر ما اردت ان تكون وثيقة لشعور : شعور شاب صغير في وسط مرحلة خطيرة لبلاده» كما قلت بالحرف في «سجن العمر» . كذلك كتبت اول تمثيلية في الحجم الكامل ، تلك التي اسميتها «الضيف الثقيل» ، واظنني كتبتها في اواخر عام ١٩١٩ ، وقد كانت من وحي الاحتلال البريطاني ، وكانت ترمز الى ذلك الضيف الثقيل بصورة واضحة . غير ان فن المسرحية بشكل خاص ، يتلاءم مع طبعي الذي يميل الى التركيز ، فالمسرح هو فن التركيز بلا شك .

ـ يحاول بعض النقاد ان يعقدوا المقارنات بينك وبين بطل « عودة الروح» و«عصفور من الشرق» ، فما رأيك انت ؟

الحكيم : الصلة بين «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» وبيني ، هي نفس الصلة الروائية المعتادة عند الروائيين جميعا ، عندما يكتبون على اساس التجربة الشخصية مع التصرف الذي تفرضه الحبكة الروائية . وهذا لا يمنع من وجود بذور للتجربة الشخصية في الروايتين ، التجربة التي حدثت للمؤلف ، ولكن التأليف الروائي اقتضى بعض التغييرات والتعديلات التي تخرجها قليلا عن الترجمة الذاتية

فإنا «محسن» في «عودة الروح» ولكن مع التصرف الروائي .

ـ الاجابة والسؤال الذي ادى اليها ، من وحي ما قرأت

في كتاب اسماعيل ادهم عن التطابق بين شخصية توفيق الحكيم في الواقع وشخصيته في الفن . ولهذا السبب اردت ان استكمل السؤال . فقلت :

ـ لا شك ان «زهرة العمر» و«سجن العمر» ترجمة ذاتية مباشرة لمرحلتين هامتين من مراحل عمرك ، هما الطفولة او الصبا ، والشباب ، فهل ستكمل الشوط ، وتكتب «رحلة العمر» تلك المرحلة التي تبدأ منذ عودتك من باريس الى الان ؟

الحكيم : اللوحة القريبة اصعب في التصور او الرؤية من اللوحة البعيدة التي اراها الصق بالذاكرة النشيطة الفنية . هذا علاوة على عاملين : اولهما ان الصورة القريبة تخص احداثا معاصرة ما تزال في دور التبلور او مرحلة التكوين . وهي تحتاج لذلك الى مسافة زمنية تتيح موضوعية الرؤية وصدقها • كذلك لا تنس ان هذه الاحداث المعاصرة تخص من الشخصيات والمواقف ما يدعنا نتحرج نحن الشرقيين من ذكره صراحة في حياة تلك الشخصيات ومعاصرة تلك المواقف •

ـ ترتبط كلمة الفنان في اذهان جيلنا بالفترة التي ظهرت فيها . فما هو تفسيرك لذلك ؟

الحكيم : كان الاديب في ذلك الوقت البعيد متصلا بالادب اكثر منه بالفن ، فركزت انا على الفن • الفن بمعناه البعيد عن البراعة اللغوية فقط . البراعة الزخرفية ان شئت• والزخرفة ـ بلا تناقض ـ هي فن لغوي وليست فنا تصويريا • الفن ، عندي ، هو كل ما يمكن ان يكون البناء التشكيلي والفن التصويري اساسا له ، مثل الموسيقى والتصوير والتمثيل والرقص والنحت والعمارة ، وكل هذه الاشياء التي تدخل في نطاق التركيب التصويري بعيدا عن مجرد العرض اللغوي • وكانت نشأتي بين الفنانين ذات اثر عميق في تكوين هذا المعنى للفن في عقلي ووجداني • ولذلك عندما استطعت ان اقرن هذا العالم الفني بالعالم

الادبي ، ايقنت انني بسبيل شيء جديد يختلف عما كان يصنعه اغلب ادباء العصر ، ذلك ان بيئتهم كانت بيئة ادبية صرفة بالمعنى البلاغي القديم • خصوصا وانني ناديت بوجوب ان يكون الاديب المنشىء في الفن محيطا بكل الفنون الاخرى من موسيقى وباليه ونحت الخ ، فقد كان ذلك شيئا لا يلتفت اليه معظم الادباء المعنيين بالبلاغة اللغوية (اللفظية) وحدها • كان هؤلاء من ابناء الازهر ودار العلوم ، اما انا فقد عشت في دنيا العوالم والممثلين والمطربين والملحنين • وهذا يرجع الى البيئة وحدها • غير ان اولئك الذين عنوا بالبلاغة «الادبية» القديمة ، قد ادوا دورا هاما في المحافظة على التراث، وكان لغيرهم دور اخر هو دور الفن ، دور التنويع والفتوحات الجديدة •

هكذا كان الحديث على السجية يستدرجني الى «الفن» عند توفيق الحكيم ، ولكن اردت تحويل الحديث الى «الفكر» في ادب هذا الرائد الفنان ، فقلت :

ـ من الملاحظ ان الجانب الفكري من ادبك يطغى على كل ما عداه في بواكير انتاجك ، فهل ترى انه كانت لديك رؤية فكرية ما تسيطر على هذا الانتاج المتنوع في ذلك الوقت ، وما هي على وجه التحديد ؟

الحكيم : كان ميل والدي الى الفلسفة والفكر بمثابة الجانب الوراثي الذي اتجه بي هذا الاتجاه الفكري • ثم هناك الجانب المكتسب عن المسرح الاوروبي الحديث ، المسرح الجديد الوافد مع شو وأبسن وبيرانديلو الذي يتناسب مع طبيعتي • وهي لا تميل الى النجاح السهل المضمون ، وانما يستحوذ عليّ التفكير الجاد العميق مهما كان اطاره الفني لا يحقق نجاحا اكيدا •

وكان من الطبيعي ان تقودني هذه الاجابة المجملة الى سؤال جديد:

ـ هل هناك خط فكري واحد يربط انتاجك الادبي كله، وما هو؟

فأجاب وهو يستعرض في سرحانه تاريخا يربو على الاربعين كتابا:

الحكيم : اذا كان هناك خط فكري واحد ، فهذا الخط مستمد من جذورنا المصرية القديسة التي يمكن تلخيصها في شيء واحد ، هو : مقاومتنا للفناء والزمن وللضعف • نلاحظ ذلك بوضوح في البناء المعماري (الاهرامات التي عاشت وما تزال آلاف السنين) والتحنيط • ونحن الان نقاوم الضعف والفناء بوسائل جديدة ، هي المقاومة الخفية المقنعة : كالنكتة والنضال الثوري • وتتضح هذه المعاني في «اهل الكهف» كعمل مسرحي ، و«عودة الروح» كعمل روائي ، و«التعادلية» كعمل فكري • ولعل خصوبة وادي النيل وجريانه المنظم ، والمناخ المعتدل ، قد اشعرنا بالديمومة والصيرورة • فالموت عند المصري القديم مجرد ظاهرة عرضية لا تحول دون الخلود • ان الذين آثروا الحفاظ على التراث العربي ، واغفلوا في حماسهم بقية الفنون الاخرى ، ادى بهم الامر الى اهمال التراث الحضاري المصري لانه لا يدخل في نطاق اللغة التي هي كل عماد ثقافتهم ومصدرها الوحيد •

فالخيط الفكري الذي يربط اعمالي كلها ، فيما ارى ، هو الشعب المصري من خلال فكرة التمثل والاستمرار • فالشعب المصري باق رغم كل الغزوات ، كما هو ، شعب قوي الروح ، متحد ، والشخصية المصرية كذلك شخصية متميزة لها كيانها الخاص •

ــ هل هذا الرأي يفسر لنا ظهور الاعمال المسرحية والقصصية ذات الرداء الفرعوني ؟ واذا كان الامر على هذا النحو ، فبماذا تفسر الاختفاء النسبي لهذه الاعمال ؟

الحكيم : ظهرت الاعمال المصرية ذات الرداء الفرعوني في تلك المرحلة الاولى من كفاحنا الوطني ، كرد مزدوج على النفوذ التركي والاحتلال الانكليزي • فعندما يحدث التخلخل في ارضنا نتيجة هذا الضغط او ذاك ، يحدث التمزق الداخلي في الشخصية المصرية ، وتصبح

وكأنها شخصية ضائعة باهتة غير واضحة ، وحينئذ يبرز دور الادب والفن في التأكيد على شخصيتنا القومية • كان الفكر المصري ايضا يقوم بنفس الدور الوطني الذي قام به الادب والفن • فسلامه موسى مثلا ، كمفكر وطني تقدمي ، كان يحمل مشعل الدعوة المصرية بهذا المعنى الذي اشرت اليه • وعندما اصبح التأكيد على شخصيتنا ــ عن طريق ربطها بالماضي ــ امرا لسنا بحاجة اليه ، نزعنا الاردية الفرعونية ، ولكن هذا لم يخلع عنا لحمنا ودمنا وجلدنا وعظمنا المصري •

من هذه النقطة الهامة والجوهرية ، التي يختلف بها توفيق الحكيم عن معظم ابناء جيله ، كان لا بد الاتجاهات الاخرى التي تناوىء الجمود والتحجر ان ترحب به ترحيبا شديدا • ولكن ما حدث في بداية الامر كان العكس تماما • فبالرغم من ان توفيق الحكيم يفتتح كتابه « من البرج العاجي » عام ١٩٤١ بقوله : « البرج العاجي عند اكثر الناس معناه اعتصام الكاتب بالسحب اعتصاما يقصيه عن احداث الدنيا وحقائق الوجود ، وهذا غير صحيح ، على الاقل بالنسبة اليّ • فما من حدث استوجب تحرك القلم الا حرك قلمي ، وما من امر هز البشرية الا هز نفسي بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الانسان وتطوره وتقدمه الا شغلتني ودفعتني الى الجهر بالرأي ، حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، دون التفات الى عواقب الرأي الحر والنقد المر » ــ اقول انه بالرغم من هذه الكلمات المبكرة الصريحة ، فقد تسرع البعض بفهم برجه العاجي على نحو مختلف • لهذا وجدتني اسأله :

ــ دأب بعض النقاد الواقعيين في احدى الفترات على اتهامك بالاعتزال في البرج العاجي ، ما رأيك في الاتهام ، وما تفسيرك له ؟

وكأنه لم يفاجأ بالسؤال ، فقد احسست به يعدّ الاجابة المنظمة في سرعة وهدوء :

الحكيم : ربما كانت «اهل الكهف» هي المسرحية التي تقصدها بكلام النقاد الواقعيين • فاذا كان ذلك ما تقصده بالفعل ، فانني اقول عن اهل الكهف انفسهم ما يلي : اذا اندمجوا في المجتمع الجديد ، فان هذا يعني ان المجتمع الجديد يعيش بين احضان الرجعية والمنتمين الى الماضي• اما اذا لفظ المجتمع الجديد اولئك الرجعيين المنتمين الى العصور الماضية ، فان «اهل الكهف» تصبح مسرحية تقدمية في حدود هذا المعنى • ومن الغريب حقا انها فسرت على النقيض من هدفها التقدمي الاصيل •

اما اذا كنت تقصد العمل السياسي المنظم ، فانا ضده بالنسبة لي ولاي مفكر اخر • لقد قلت في كتابي «من البرج العاجي» ما نصه بالحرف : «ليس على الارض اخطر ولا اقوى من آدمي يعيش من اجل فكرة» • وفي كتابي «تحت المصباح الاخضر» (١٩٤١) تساءلت بوضوح هل فهم ادباؤنا المعاصرون حقيقة رسالتهم ؟ وفي كتابي «التعادلية» — في اكثر من موضع — قلت ان استقلال الفكر شيء والانعزال شيء اخر ، المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر • وقلت انه ما من شك في ان مجرد حمل رسالة معناه التزام بتبليغها • والالتزام المثمر للفنان في رأيي هو الالتزام الذي ينبع من طبيعته ، وان مسؤولية المفكر الحر انما هي امام نفسه وحدها لا امام حزب من الاحزاب او حاكم من الحكام • ولم يخطر في بالي قط ان اعزل الفكر عن اي نشاط سياسي او اجتماعي • فالعزلة التي دعوت اليها هي العزلة عن السياسيين لا عن السياسة ، وعن الاحزاب لا عن المجتمع • على انني في احدث كتبي ، «سجن العمر» ، قد شرحت هذه النقطة باسهاب حين قلت : «ان تكوين الاحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث ، وتنافسها على اقتسام واقتناء اصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الاحزاب في ايدي تلك الطبقة ، ولم يسمح للمفكرين والمثقفين الحقيقيين الا

الحكيم : ربما كانت «اهل الكهف» هي المسرحية التي تقصدها بكلام النقاد الواقعيين . فاذا كان ذلك ما تقصده بالفعل ، فانني اقول عن اهل الكهف انفسهم ما يلي : اذا اندمجوا في المجتمع الجديد ، فان هذا يعني ان المجتمع الجديد يعيش بين احضان الرجعية والمنتمين الى الماضي. اما اذا لفظ المجتمع الجديد اولئك الرجعيين المنتمين الى العصور الماضية ، فان «اهل الكهف» تصبح مسرحية تقدمية في حدود هذا المعنى . ومن الغريب حقا انها فسرت على النقيض من هدفها التقدمي الاصيل .

اما اذا كنت تقصد العمل السياسي المنظم ، فانا ضده بالنسبة لي ولاي مفكر اخر . لقد قلت في كتابي «من البرج العاجي» ما نصه بالحرف : «ليس على الارض اخطر ولا اقوى من آدمي يعيش من اجل فكرة» . وفي كتابي «تحت المصباح الاخضر» (١٩٤١) تساءلت بوضوح هل فهم ادباؤنا المعاصرون حقيقة رسالتهم ؟ وفي كتابي «التعادلية» — في اكثر من موضع — قلت ان استقلال الفكر شيء والانعزال شيء اخر ، المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر . وقلت انه ما من شك في ان مجرد حمل رسالة معناه التزام بتبليغها . والالتزام المثمر للفنان في رأيي هو الالتزام الذي ينبع من طبيعته ، وان مسؤولية المفكر الحر انما هي امام نفسه وحدها لا امام حزب من الاحزاب او حاكم من الحكام . ولم يخطر في بالي قط ان اعزل الفكر عن اي نشاط سياسي او اجتماعي . فالعزلة التي دعوت اليها هي العزلة عن السياسيين لا عن السياسة ، وعن الاحزاب لا عن المجتمع . على انني في احدث كتبي ، «سجن العمر» ، قد شرحت هذه النقطة باسهاب حين قلت : «ان تكوين الاحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث ، وتنافسها على اقتسام واقتناء اصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الاحزاب في ايدي تلك الطبقة ، ولم يسمح للمفكرين والمثقفين الحقيقيين الا

الحكيم : نعم لم يحدث هذا التأثر . وذلك لان النقد اهتم بالفنان أكثر من الاهتمام بالمفكر . ويرجع ذلك ايضا الى غياب الناقد المفكر في بلادنا • فنحن أثرياء بالناقد الفنان الذي يبحث في الصفات الفنية للعمل الفني . ولكننا فقراء في لون هام من الوان النقد الحديث هو النقد الفكري الذي يقصر بحثه على استخلاص الاتجاهات الفكرية للعمل الأدبي •

ـ معنى ذلك ان لك رأيا في القضية المطروحة دائما : مهمة الناقد• هل هي التخصص في الاصول الجمالية للادب . ام انه يتجاوز ذلك الى ما تعبر به هذه الاصول عن وجهات نظر فكرية ؟

الحكيم : لا شك ان هناك بعض الفنانين الذين يعنيهم الشكل الفني بصورة مستقلة عن اي هدف فكري• هذا لا يعني ان العمل الادبي من الممكن ان يخلو من الفكر . ولكن يعني ان فريقا من الادباء يتخوفون من ارهاق الفكر لادبهم • هؤلاء لا يحق للناقد المفكر ان يحاسبهم كمفكرين • الا ان هناك فريقا اخر يكتب الفن والفكر جنبا الى جنب • هذا الفريق هو منطقة النفوذ الاساسية للناقد الفكري • واعود بك الى تساؤلك السابق : اين موقع «التعادلية» من حيث تأثيرها وفعاليتها ؟ فاقول ان هذا الكتاب لم يصل الى وعي الناقد الادبي الفنان ، الذي اعتاد ان يدرس الاعمال الفنية من قصص ومسرح ، كما انه لم يصل الى وعي الناقد الفلسفي . الذي اعتاد ان يكتب وينقد ويدرس الكتب الفكرية والفلسفية والاجتماعية • «التعادلية» كتاب يقع بين الفن والفكر، ومن هنا لم يدخل دراسات النقاد المسرحيين والقصصيين ، كما لم يدخل نطاق البحوث الفكرية الخالصة • لهذا لم يتأثر به احد تأثرا ايجابيا كما لاحظت انت •

والحديث عن «التعادلية» لا يمر دون التوقف عند مكانها من اتجاهات الفكر الحديث • فقلت لصاحب نظرية التعادل :

ـ ما موقف التعادلية من مذاهب الفكـــر الكبرى المعاصرة . كالوجودية والماركسية ؟ هل هو التضاد ، او التكامل ، او التفاعل ؟

واجاب في حماس شعرت انه يخص به هذا السؤال :

الحكيم : ربما كانت التعادلية اقرب ما تكون الى الوجودية، ولكن مجالها مختلف قليلا ، لان التعادلية عندي تستهـدف اولا واخـــيرا «مقاومة الضعف» ، ولعل ذلك مرده الى انها امتداد او بلورة لتفكيرنـا المصري القديم في مقاومة الفناء .

ـ بذلك ، فهي فكرة محلية ؟

الحكيم : نعم ، ولكن يمكن تطبيقها في بيئات مماثلة لبيئتنا يحتاج فيها الشعب الى مقاومة الطغيان او الضعف . واريد ان استكمل الاجابة السابقة فاقول ان التعادلية لم تتعرض للناحية السياسية والاجتماعيـة والاقتصادية ، وهذه كلها المجال الحيوي للماركسية . ومع ذلك ، فهي تتعرض لهذا المجال في خطه العام . بمعنى انك اذا قلت ان المجتمعات الرأسمالية يطغى فيها رأس المال والطبقة البورجوازية طغيانا يكاد يضعف الطبقات الشعبية الكادحة ، فان التعادلية هنا تقف الى جانب مقاومة هذا الطغيان الاجتماعي والاقتصادي ، اي انها تقـــف الى جانب الفئات المضطهدة المسحوقة .

ـ في هذه النقطة اود ان استوضحك بشأن التعادلية وموقفها من ظاهرة اجتماعية تقول بها الماركسية ، وهي الصراع الطبقي . هل تـرى التعادلية تجسيد هذا الصراع ، ام هي لا تراه اصلا ، ام تنشد تحقيق نوع من التوازن بين الطبقات ؟

الحكيم : الصراع الطبقي ظاهرة علمية واقعيـة لا سبيل الـــى انكارها . وقد كانت البرلمانات السابقة على بنائنا الاشتراكـي تحرص على رفض كل فكرة تمس مصالح رؤوس الاموال الزراعية والتجارية والصناعية ، لانها برلمانات طبقية منحازة بطبيعة تكوينها . والتعادلية

لذلك . ليست تجسيدا فكريا . بمعنى وقف كفتي ميزان في خط مستقيم. لان هذا من الوجهة العملية مستحيل : فما من ميزان في العالم مهما دق يمكن ان تقف كفتاه في خط مستقيم اكثر من لمح البصر . وبعد ذلك يأخذ في التلاعب والاهتزاز . اي انه تنشأ بالضرورة «روح مقاومة» بين الكفتين •

ــ ما هي مصادر اتجاهك الفكري نحو التعادلية ؟

الحكيم : مسألة اجتهادية . نتيجة شعور ذاتي وملاحظة شخصية لمقاومة الضعف في شعبنا • هذا لا يمنع انها تبلورت في ذهني عبر قراءات مختلفة في المذاهب الفلسفية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية• يتضح هذا من العبارات والنظريات المختلفة الموجودة بالكتاب •

ــ ما هو العمود الفقري للتعادلية اذن ؟

الحكيم : هو مقاومة الطغيان المدمر لاية قوة من القوى • كل طغيان لشيء هو تدمير لشيء آخر •

ــ هل تعتقد ان هناك رباطا فكريا واضحا بين رواية «عودة الروح» وكتاب «التعادلية» ؟

الحكيم : ربما في روح مقاومة الضعف والموت . عن طريق غرس شعور البعث في « عودة الروح » • ولكن الرباط الفكري في الاثنين هو روح المقاومة • ويخيل الي ان ــ « التعادلية » كانت سيئة الحظ باسمها : فقد اوجد هذا الاسم شيئا من اللبس في بعض الاذهان • ذلك ان المعنى الحقيقي المقصود من الاسم هو «المقاومية» • ولكني وجدت ان هذه الكلمة عسيرة في النطق • غير ان روح الكتاب داخله تدل على ان المقصود بالتعادلية هو مقاومة الكفة الطاغية . سواء في سلطة أو قوة أو ضعف او مرض او كل ما من شأنه ان يطغى على الوضع السليم في الانسان والمجتمع •

هذه الاجابة تجرنا بدورها الى موقف الفنان من السلطة والمجتمع .

لذلك سألت الكاتب الثائر رغم اعتزاله في البرج العاجي :

ــ في احد كتبك تقول ان الاديب او الفنان ليس مصلحا . ولكنه مصلح المصلح . فماذا تقصد ؟ الا يتوجه الكاتب بما يكتب الى جماهير القراء قبل ان يتوجه بها الى السلطان ؟

الحكيم : القصد ان فعل الاديب المباشر هو تكوين مصلح الغد الموجود اليوم بين الجماهير . وكذلك المصلح الموجود فعلا في السلطة . ولكن هذا لا يمنع من ان بعض اعمال الاديب او الفنان من الممكن ان تكون ذات شطرين . فبينما يكون من اهدافها تكوين المصلح ولفت نظره الى ما ينبغي . فانها يجب ان تتوجه الى الجماهير في نفس الوقت . بطريق مباشر . لتؤثر فيها تأثيرا عميقا واسع النطاق .

ــ في كتابك «تحت المصباح الاخضر» تساءلت : هل فهم المعاصرون من الادباء رسالتهم ؟ واجبت بالنفي بعد مقارنة موضوعية عادلة بيننا في مصر وبين الادباء في اوربا . وكان ذلك منذ حوالي ربع قرن . فما رأيك الآن ؟ هل ادى الادباء المعاصرون رسالتهم ؟

الحكيم : نعم . اليوم نجد الاتجاه واضحا نحو تحميل الاديب رسالة التعبير عن العصر . وقلما نجد اديبا من ادبائنا اليوم لا يجعل اهم اهتماماته التعبير بقدر الامكان عما يحدث من حوله في مجتمعه وعصره . وبذلك كاد يختفي من تفكيرنا الادبي اليوم فكرة الادب او الفن على انه مجرد زخرف لفظي او فني لغوي . وهكذا اصبح الفن والادب تعبيرا عن الحياة ودفعا لها وتغييرا لمعالمها . وبذلك يكون متصلا بها اوثق الاتصال .

كان لا بد لي ان انتقل من الجانب النظري المحض في حياة توفيق الحكيم وفكره . الى الفن الذي نذر له حياته : الى المسرح . واردت ان ابدأ بمشكلة طالما حيرتني :

ــ ما رأيك في التسميات التي خلعها النقاد على مسرحك ذي الطابع التجريدي او الفكري او الذهني او غير ذلك مما يقوله النقد؟ هل

هي تسميات مطابقة لما تريد ان تحققه بواسطة الاطار الذي تخلقه . ام ان لك رأيا في هذه القضية ؟

ولم اكن وحدي الحائر . فقد كان توفيق الحكيم نفسه حائرا لفترة من الزمن : أحقا هو هذا الفنان الذي يصفه النقاد . ام انهم ما يزالون يلاحقون « صورة » جديدة عليهم . على موازينهم . ومن ثم فتسمياتهم ليست الا محاولات اجتهادية لا غير انه بعد « امعان الفكر » . كما يقول . استطاع ان يصل الى تفسير يرضيه :

الحكيم : كل هذه التسميات ممكنة فيما يختص بمسرحيات معينة . ولكن مجموعة مسرحياتي الكاملة فيها اشياء اخرى كثيرة تسير في اتجاه غير الاتجاه الفكري أو الذهني او التجريدي . ويبدو ان النقاد ركزوا اهتمامهم فقط على بعض المسرحيات ذات الطابع النظري الذي لا يتصل مباشرة بمشكلات حياتنا اليومية «من حيث الاطار فحسب». وكان هذا التركيز عاملا رئيسيا في عدم التفاتهم الى المسرحيات الاخرى ذات الطابع الاجتماعي الذي يتصل بواقع حياتنا اتصالا مباشرا . من حيث الاطار ايضا . اما تسمية الذهني أو الفكري أو التجريدي . فانها تسمية خاصة بنا فيما يبدو . ذلك ان النقد الاوروبي لا يتصور الا ان كل مسرحية تشتمل على جوانب ذهنية وفكرية . اما التجريد فهي تسمية بعيدة كما اعتقد .

ـ من « اهل الكهف » الى « شمس النهار » تغلب الاسطورة على التكوين الدرامي لمسرحياتك . فما هي اوجه التطور التي تلاحظ انها طرأت على تناولك للاسطورة في الشكل المسرحي ؟

الحكيم : الاسطورة استخدمت في ادبي عدة استخدامات : استخدمتها فلسفيا في « اهل الكهف » و « شهرزاد » . وسياسيا واجتماعيا في « براكسا » و « ايزيس » و « السلطان الحائر » و « شمس النهار » . وفي جميع الاحوال كنت اناقش . ضمن الاطار

الاسطوري . قضايا معاصرة . لان هذه المسرحيات لا علاقه لها بالتاريخ ولا بالماضي • فهي ليست على الاطلاق مسرحيات تاريخية . بالرغم من تاريخية الاطار في بعض الاحوال •

ــ وبمناسبة « اهل الكهف » فقد طالعت لاكثر من ناقد ممن ينتسون الى اجيال مختلفة انها مسرحية رجعيــة تدعونا الى الوراء • وهذا الرأي يخلق مشكلة نقدية طريفة . فقد كتبت هذه المسرحية الرجعيــة في نظرهم. جنبا الى جنب مع بعض الاعمال الاخرى التي لا يشك احد في ثوريتها. فهل يمكن للكاتب ان يتناقض مع نفسه في لحظة حضارية واحده ؟ ام انه لا تناقض هنــاك كما يذهب اولئك النقاد ؟

كان توفيق الحكيم قد حدثني عن مشكلة « اهل الكهف » عند النقاد الواقعيين في اجابة سابقة . ولكني توقعت ان يضيف جديدا حول الشطر الاخير من السؤال • وكان توقعي صحيحا :

الحكيــم : اكرر ان « اهل الكف » . على عكس ما قال به بعض النقاد . هي مسرحية تقدمية ، تثبت ان لا مكان للرجعيــة في مجتمــع جديد • ولذلك نرى المجتمع الجديد يطرد الرجعيين الى كهوفهم لانهــم يمثلون الماضي • ولذلك فهي تتمشى مع « عودة الروح » التي يتطــور فيها المجتمع من القديم الى الجديد في صورة زنوبة وسنية . وبالتالي فهي عودة الروح الى مصر بعد قيامها من نوم طويل الى حيــاة جديدة • ومن هنــا لا يوجد ثمة تناقض في موقفي . من وجهة نظري • لان الروح التي صدر عنها الكتابان هي روح واحدة : هي النظر الى الامام . ورفض كــل رجوع الى الوراء •

وتوفيق الحكيم ، المعتزل في البرج العاجي ، هو نفسه الذي جعل من « الشعب » خامة اصيلة لفنه وفكره جميعا • واذا كان «اهل الكهف» و « عودة الروح » عملين متقدمين متكاملين فهما في نفس الوقت عمــلان رائدان في المسرح والرواية• تقدميتهما اذن ليست قاصرة على جانب دون

آخر . انهما اضافة باهرة الى الفن والفكر معا • في الفن كانا حدثا في تاريخنا الادبي الحديث . وفي الفكر كان الشعب المصري هو المضمون الذي يستهدفه توفيق الحكيم • من هنا بالتحديد . جاءني هذا السؤال:

ـ كيف نبع اهتمامك بالفئات الكادحة من فقراء الفلاحين الذين عبرت عنهم في « يوميات نائب » ؟ ولماذا يحتل الفلاح بالذات في بعض اعمالك مكانا يرتفع به الى مستوى الرمز ؟

الحكيم : اني من طبقة متوسطة عاشت بين الفلاحين . كما ترى في « سجن العمر » • لقد كنت اعيش مع الفلاحين حياتهم كاملة . حتى الجوانب السلبية فيها . كأن اشرب من مياه الترعة مثلهم • على ان اهتمامي بالفلاح والارض مرده الى سبب اعمق . هو انهما اكثر تجسيدا للروح المصرية • فالفلاح . كما قلت في « عودة الروح » . يحتفظ برواسب خمسة آلاف سنة في اعماقه نظرا لبعده عن عوامل التغير في حضاره المدن • هو عندي رمز الروح المصرية الخالدة بجذورها العميقة ذات الحضارة الابدية •

ما هي الحدود الواجب قيامها في نظرك بين التاريخ والفن ؟ فقد قرأنا لك بعض المسرحيات التي تستلهم احداثا تاريخية معينة • فلماذا وكيف نشأ هذا الاتجاه في فنك ؟ ثم ما هي الفواصل التي تعتقد انه لا بد من وجودها بين الخامة التاريخية والاطار الفني ؟ واين يقع الفكر بين الخامة والاطار ؟

الحكيم : التاريخ . عندي . يجب ان يكون اطارا فقط للفن والفكر • اي انه لا ينبغي ان يكون الفن في خدمة التاريخ . ولكن ان يكون التاريخ في خدمة الفن •

ـ كانت الفكرة المصرية كما تتضح في « عودة الروح » هي الشغل الشاغل لابناء جيلكم مما يؤكد ان ثمة ظروفا مشتركة وحدت تفكيركم حول هذا المحور • فما هي هذه الظروف ؟ وهل كانت الفكرة المصرية في ذلك الوقت مجرد فكرة نظرية على المستوى الفلسفي . أم ان

لها ابعادا روحية واجتماعية بعيدة المدى ؟

الحكيم : التجاذب والتمزق بين فكرة الانتماء الى الدولة العثمانية او الى الغرب دفعنا الى التفكير في مصريتنا اي ذاتيتنا واستقلالنا السياسي ثم الروحي . فاذا عدت الى لطفي السيد وسلامة موسى وهيكل وعبد القادر حمزه . سوف تلاحظ ان الفكرة المصرية كانت لها ابعادها الروحية والفلسفية لا الاجتماعية والسياسية فحسب .

ـ ما هو الفرق اذن بين مصر في «اهل الكهف»، و«عودة الروح»، و «يا طالع الشجرة» ، و «الطعام لكل فم» . على الترتيب ؟ فلا ريب ان مصر تخللت هذه الاعمال جميعا . ولكن هذه الاعمال بدورها تجسد مراحل تاريخية مختلفة ، انعكست بصورة او باخرى على مضمون هذه الاعمال وشكلها .

الحكيم : استطيع ان اقوم بهذا التصنيف لاعمالي : «اهل الكهف» و « عودة الروح » تمثلان البعث ومقاومة الفناء . « يا طالع الشجرة » تمثل فكرةالجذور والاستمرار معا،ففيها استخلصت اطارا فنياحديثا للفولكلور القديم مع مضمون متعدد التفسيرات . « الطعام لكل فم » هي مصر المعاصرة الباحثة دائما عن حل لاكبر مشاكل الانسان ، الجوع .

كان سؤالي السابق امتدادا للسؤال السابق عليه ، ومصدرا للسؤال التالي في آن واحد :

ـ هناك من النقاد من يقرر انك حين تدعو الى فكرة اجتماعية ،كما هو الحال في « الطعام لكل فم » و « شمس النهار » ، فان ذلك يتم على حساب الفن . ما رأيك في هذه الملاحظة اصلا ؟ فاذا كانت صحيحة فما هو تفسيرك لها ؟

الحكيم : دائما ، كانت فكرة الدعوة على حساب الفن ، بنسبة قليلة او كبيرة ، في كل فن وادب ، قديم وحديث . ويلاحظ ذلك حتى من ايام الفن الفرعوني ، فانه كلما اشتدت ـ الرغبة في ان يكون هذا الفن مثلا

لاحدى الدعوات ، فانه يضعف قليلا عـن مستوى الفن الذي يترك فيه الفنان على السجية • وفي الفن الحديث ــ عند برتولد بريخت مثلا ــ نشاهد هده المستويات الفنية المختلفة في مسرحياته على حسب قوة الرغبة في التعليم المباشر • ولذلك لا نستطيع ان نضع «مسرحية بادن التعليمية» في المستوى الفني الذي نجده في كثير من مسرحياته الاخرى الرائعة • غير ان هذا كله لا يمنع من ضرورة تحميل الفن احيانا رسالة الدعوة والتعليم عندما يحتاج المجتمع الى ذلك• وليجعلها الفنان ضريبة لا بد منها باعتباره مواطنـا مؤمنـا برسالة تغيير المجتمع يريد تبليغها الى شعبه مباشرة •

ــ هذا ما يقوله سارتر منذ شهور قليلة • انه يدعو الادباء الافريقيين الى هجران كتابة الروايات في باريس ، والذهاب فورا الى بلادهم ليعلموا اطفال شعبهم مبادىء القراءة ــ والكتابة •

الحكيم : هذا كلام سليـم وممتاز حقا ، ولكن لم اقرأه للأسف •

ــ بين « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » مسافة فكرية طويلة، هكذا يرى البعض •فالاولى تنظر الى العلم نظرة يشوبها الفزع من الغد . بينمـا الاخرى ترى على العكس ان العلم هو مخلص البشرية ومنقذهـا الوحيـد مـن مشكلة البشر الازلية : الجوع • ولكن هناك فريقـا آخر يرى ان المسرحيتين تتكاملان معا في دلالة فكرية واحدة . هي التصـور المثالي لمشكلات الانسان : اذ تقول « رحلة الى الغد » بفظاعة ما يمكن ان يؤدي اليه العلم من برود وجمود في حياتنا اليومية ، في حدود ان العلم بمجموعه من انابيب الاختبار بين جـدران صماء هي المعمـل ــ وتأتي « الطعام لكل فم » لتقول ان هذا العلم المعملي يمكـن ان يزيد خيرات الحياة ويقضي على مشكلة الجوع • هذا منهج مثالي في الفلسفة ،يتجاهل المعنى الاجتماعي للعلم ، اي انه يغفل العلم كمنهج في التفكير الاجتماعي • والمنهج العلمي في الفكر الاجتماعي يستضيء بالخريطة الطبقية للمجتمع والعالم باسره . ويبدأ في حل مشكلة الجوع انطلاقا من الارض الاجتماعية

وطبيعتها لا من بين جدران المعمل • فلربما ينجح العلم المعملي في الاستفادة من خيرات الطبيعة وزيادتها ، ولكن البناء الطبقي للمجتمع الانساني سيتيح للقلة ان تستأثر بهذه الخيرات حتى تتحكم في الكثره . حتى اذا اقتضى الامر ان تلقي هده القلة بخيرات الطبيعة في البحر ، كما يحدث بالفعل في بعض اقطار العالم • اما المنهج العلمي فيدرس المجتمع الانساني ويحلله طبقيا ويستفيد من العلم المعملي ، ومن بقية العلوم الانسانية حتى يصل الى الحلول الجذرية الواقعية الثورية . بدلا من الحلول الخيالية التي تتراءى لدى بعض الحالمين ، كما هو الحال عند بطل « الطعام لكل فم » •

معذرة اذا كنت قد اطلت ، ولكن ما رأيك في هذا الكلام ؟

الحكيم : « الطعام لكل فم » هي مسرحية العلم في خدمة الانسانية. اما « رحلة الى الغد » فهي الخوف من ان يسيطر العلم وحده غدا ، سيطرة قد تقتل الانسانية • ولهذا السبب لا بد من العاطفة لتقاوم طغيان العلم (هذه هي التعادلية) • مجال «الطعام لكل فم» هو مجتمعنا اليوم وحالة العلم في صورة خيرة • ولكن « رحلة الى الغد » هي تصور تضخم العلم في عالم الغد تضخما مخيفا يخشى منه على القيم الانسانية نفسها من حيث هي عاطفة وايمان وعمل •

ــ الا ترى معي ان مسرحية « يا طالع الشجرة » من الصعب ان نسلكها في الخط البياني المتدرج الذي يعلنه اتناجك الفني في السنوات الاخيرة ؟ اي انها تكاد تكتسب قيمتها الفنية والفكرية من ذاتها ، وبصورة مستقلة نسبيا عن تطورك الفكري الاخير • فهي ليست حلقة في سلسلة ، ولا همزة وصل بين معنيين . وانما ــ كما يراها معظم النقاد تقف بمفردها في صف طويل ، وحيدة في تجربتها لا ترتكز على تراثك السابق عليها ولا تومىء باتناجك التالي لها • لقد نالت العديد من التفسيرات المتعارضة ، فكيف تراها انت ؟

الحكيم : ربما كانت ملاحظاتك كلها صحيحة . ولكن هذا لا ينفي انتهائها الى الخط الشعبي . اي الى الرغبة في الباس موحياتنا الشعبية اردية فنية عصرية • وهذا ما حدث « اشهرزاد » ولكن بفن عصرها . في حين ان «ياطالع الشجرة» هي ايضا نتيجة حياتنا الشعبية . ولكن في احدث رداء معاصر • والغرض من هذا هو التدليل على امكان الاستفادة من منابعنا الشعبية المصرية الخالصة . فنيا وفكريا •

ــ ليست «يا طالع الشجرة» وحدها التي تأثرت. من انتاجك وانتاج جيلك . باحدث رداء عصري في اوربا • والسؤال هو: الى اي مدى كان للادب الغربي تأثير على ادبك . وما هو المناخ الذي ساعدك على التفكير في خلق جنس ادبي جديد على التراث العربي ؟ وما هي العوامل المباشرة التي جعلت منك الكاتب المسرحي الاول في حياتنا الادبية المعاصرة ؟

الحكيم : كان لا بد لادبنا من التأثر بالغرب في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ــوخاصة المسرحيةــ نظرا لاننا بلا جذور في آدابنا ولغتنا العربية•فكانلزاما علىكلمن يريد انشاء مثلهذه الفنونالجديدة ان يرجعالى المصادر الغربية. وكانلا بد لنا ــكما سبقان ذكرتــ منادخال وانشاء هذه الفنون في بيئتنا الادبية . اذ ان هذه الفنون مرتبطة ارتباطا وثيقا بنوع المجتمع الحضاري الذي نعيش فيه ونحاول تطويره • فما لا شك فيه انه لا يمكن ان يكون هناك مجتمع متحضر في القرن العشرين ولا يعرف اهله فن الرواية والقصة القصيرة والمسرحية . ويكون كل نتاجه البشري مقصورا على فن المقالة • هذا الى ضرورات ــ التطور الاجتماعي وظهور الوعي الشعبي الذي يتطلب تصوير المجتمع والفكر تصويرا حيا يستطيع ان يعكس كل كوامن المشاعر القومية . ويبلور الافكار التي يمكن ان ترقي ملكة التفكير وتدفعالمجتمع الى مستويات ارفع•كل هذا اقتضى ضرورة وجود الرواية والاقصوصة والمسرحية • كما اقتضى ان تكونفي هذا المجتمع المتحضر مسارح وان تكتب له مسرحيات • واساس هذا كله

الحضارة الاوربية التي عرفت المسرح • ولم تكن حضارتنا قد عرفته بعد . فحدث التفاعل الضروري بينهما •

وثار في مخيلتي سؤال وددت لو اخفيه ، ولكن الرجل الكبير احس بما اعانيه من محاولة الكتمان • فابتسم وهو يقول : « هات ما عندك . لا تخف ، اعرف ان مسألة علاقتنا بالحضارة الغربية من المسائل الشائكة في نظر البعض • ولكنها في المستوى الفكري والادبي والفني ، ينبغي ان تكون على غير هذا النحو » • عندئذ فقط تشجعت وقلت :

ــ الم ينتج عن هذا التفاعل الحضاري اية مركبات او عقد بالنسبة للاديب المصري ؟ وبهدوء لم تزايله الابتسامة ولا الحماس ، اجابني :

الحكيم : اسمع : فكرة الشرق شرق والغرب غرب هذه ، ليست صحيحة • تصور البعض ان الشرق كان وما يزال روحيا فقط ، وان الغرب كان وما يزال ماديا فقط ، تصور يتجاهل الحقيقة• وقد ذكرت هذه الحقيقة في كتابي « من البرج العاجي » حين قلت ما نصه : « يذكرون ان كاتبا شرقيا راعه افتقار بلاده الى ما عند الغرب من اسباب القوة فقال : انا الشرق ، عندي فلسفات ، فمن يبيعني بها طائرات • هذه الكلمة خطأ كلها• فليس عند الشرق اليوم فلسفات • وان الشرق يوم كانت عنده فلسفات كانت عنده ايضا كل ضروب القوة المعروفة في تلك العهود • بل ان الفلسفات يوم كانت موجودة في ارضه فكر في اختراع الطائرات عباس بن فرناس ، وان هذه الفلسفات يوم انتقلت الى الغرب انتقلت معها بذرة روح الاختراع التي انبتت الطائرات »•

ــ ولكن ، ألم يؤدي التفاعل الحضاري بيننا وبين الغرب الى اي لون من الوان القلق ؟

الحكيم : نعم ، ولكنه قلق عام • اما انا فقد كان لي قلقي الخاص ، واعود بك مرة اخرى الى « البرج العاجي » اذ اقول : « ان الحرب المستعرة المستترة داخل نفسي منذ ولدت ، تلك الحرب التي لم تعرف

يوما الهدنة ولا السلام ، جعلت مني رجل كفاح دون ان اشعر او اريد • اني لم اذق قط طعم الاطمئنان • اني لم انعم قط براحة الاستقرار • لكأني دائما امتطي ظهر جني واركض خلف صيد وهمي • ليس في الارض حد يقف عنده ركضي • ماذا اريد ؟ وماذا يراد مني ؟ لست ادري • انه كفاح داخلي اثخن نفسي بالجراح » • ولست ادهش حين اجد نفسي بعد حوالي ربع قرن او اقل قليلا ، اكتب في «سجن العمع» بالحرف: «انيفي حالة قلق دائم طول حياتي . حتى عندما لا اجد مبررا لاي قلق ، سرعان ما ينبع فجأة من تلقاء نفسه • هذا القلق الروحي والفكري لا ينتهي عندي ابدا ولا يهدأ • اني سجينه سجن الابد » • هذا هو قلقي الخاص ، ولك ولغيرك ان تفسروه كماتشاؤون ، ولكنه في النهاية لا يندرج مع القلق العام الذي يصيب حضارة بأسرها •

ولا يستطيع احد ممن تتاح لهم فرصة الحديث مع توفيق الحكيم ،الا ان يستوضحه الرأي في القضايا التي تشغل الرأي الادبي العام : الحركة النقدية . النقد المسرحي بشكل خاص ، مستوى المسرح في بلادنا ، كما وكيفا ، اخراجا وتمثيلا وتأليفا • واوجز توفيق الحكيم رأيه ، كشأنه دائما فيما يخص هذه الامور ، فقال :

الحكيم : كلها تبشر بالخير ، وتحتاج الى عناية اكبر ، وتفرغ ، وتخصص •

— اين يقع الادبالمصري في نظرك من حركة الادب العالمي ؟ هل ما تزال محليتنا قاصرة عن اللحاق بركب الانسانية المعاصرة ، ام اننا حققنا بعض الخطوات في هذا السبيل ؟

الحكيم : ادبنا المصري المعاصر ، سيلحق حتما بركب الانسانية المعاصرة ، وقد حققنا فعلا بعض الخطوات في هذا السبيل • ولكن يجب الا تنسى ان ثلاثين او اربعين او خمسين سنة (وهي عمر محاولاتنا في هذا المجال) لا تكفي للحاق طفرة واحدة بادب عالمي عمره خمسمائة عام او

اكثر • ولكننا على كل حال نسير بخطى سريعة •

ـــ هل تتابع محاولات الاجيال الجديدة في ادبنا الحديث ، وماذا تريد ان تقوله لاصحاب هذه المحاولات ؟

الحكيم : اني اتابع فعلا انتاج الاجيال الجديدة ، وهي في جملتها تملؤني ثقة واطمئنانا . وتجعلني استبشر . بل واعتقد انه في امكاننا ان نختصر بعض الزمن في اللحاق بالركب العالمي • ولكن الشيء الوحيد الذي ينقص ، والذي ينبغي ان يكون دائما موضع نظر للوصول الى هذه الغاية بواسطة هذه الاجيال الجديدة . هو كلمتان لا اكثر : الاطلاع والانقطاع • يجب ان تكون هاتان الكلمتان شعار الاجيال الجديدة • مرة اخرى : الاطلاع والانقطاع •

ـــ كان لبعض اعمالك آثار مباشرة: «يوميات نائب في الارياف» كان من آثارها انشاء وزارة الشؤون الاجتماعية ومصلحة الفلاح . و«عودة الروح» كان لها اثر كبير على قائد الثورة العربية المعاصرة اعلنه اكثر من مرة ، فما هي آثار الاعمال الاخرى التي تعتز بها ؟

الحكيم : لا اعرف بالضبط •

ـــ ماذا لم تحققه بعد ، ونرجو لك طول العمر لتحقيقه ؟

الحكيم : اشياء كثيرة جدا ، وكلما تقدم بي العمر تبين لي ضآلة ما حققت •

ولم يكن الفضول هو الذى اثار سؤالي الاخير في هذا اللقاء الممتع. وانما لانني فوجئت في كتاب حديث لتوفيق الحكيم هو «رحلة الربيع والخريف» انه كان يكتب الشعر في حياته الادبية الباكرة • لم يكن يكتبه فحسب ، بل كان يصنع شيئا اخر : هو معايشة الحركات الحديثة في الشعر الغربي • وهناك في باريس كتب عدة مقطوعات يقول عنها في كتابه الجديد : «من تلك الاعمال التي مزقت اكثرها لم اعثر الا على هذا القدر من مقطوعات ، بعضها مكتوب في الاصل على النسق النثري المتصل

الجسل والفقرات . وبعضها وهو المنشور هنا لا يحمل عناوين • ولم اعد اذكر لماذا لم توضع لهذا البعض عناوين ؟ لعله ذلك اللون ايضا ، كان يرفض احيانا ان يمسك باصبع القارىء ليضعها في مفهوم محدد بعنوان، كأنه الطبيعة الغامضة المبرقعة بالصفاء ــ او خدعة الصفاء ــ كما قالت وقتئذ ايضا في «شهرزاد» • هذه الطبيعة الصامتة التي تلقي تحت اعيننا بالكائنات دون ان تضع لنا فوقها العناوين واللافتات» •

واقتبست له بعضا من قصائده ، فعلق عليها توفيق الحكيم في معرض حديثه عن قضية الصراع بين الشعر التقليدي والشعر الحديث ، القضية التي يعلن فيها رأيه هنا للمرة الاولى ، فيقول :

الحكيم : هذه اشياء نشرتها الان في كتاب واحد مع مسرحيتين جديدتين لمجرد الربط بين محاولة مسايرة الجديد في عهد الشباب وعهد الشيخوخة • محاولات شعرائنا الجدد ومحاولاتي تؤكد شيئا واحدا ، هو ان استلهاماتنا في الرواية والقصة القصيرة والمسرح كانت استلهامات الحضارة العالمية كلها ، في ذلك الوقت الذي كان فيه الشعر العربي مستثنى من اية موحيات عالمية معاصرة من حيث الشكل • منذ كنت في باريس اثناء الشباب كنت في معمعة الاتجاهات الشعرية الحديثة • في ذلك الوقت كانت السوريالية في الشعر والفن تولد امامي ، لان المنفستو الذي اصدره اندريه بريتون كان صادرا بالفعل في تلك الايام الجديدة (في السنوات العشرين الاولى من هذا القرن) • وكانت هذه الحركة اولى الحركات التي هزت الشكل الشعري التقليدي في اوربا • وربما كان هذا ما ذكرني وقتها بان بعض آيات القرآن بلغت من الموسيقية والقوة الفنية المعجزة ما استغنت به عن الاطار الشعري التقليدي بقافيته واوزانه ، مما جعلني اربط في ذهني بين ذلك وبين الحركة الشعرية القائمة في اوربا حيث يعتمد الشعر على قوته الذاتية دون رنين الاوزان•

وانا شخصيا ، عندما فعلت ذلك ، لم اكن ارغب في اي تجديد

شعري بالنسبة لشعرنا العربي ـ ولم اتصور ذلك • ولكن ما حدث في ما يسمى بالشعر الجديد هو نفس ما حدث بالنسبة للرواية والاقصوصة والمسرح ، من الاتجاه الى موحيات الحضارة العالمية • وهو الامر الذي كان غير متصور نظرا لان شعرنا العربي له مكانته وتقاليده المغروسة منذ آلاف السنين • لذلك فان فتح نوافذ قد تهب منها ريح او حتى نسيم على بناء شعرنا التقليدي العتيد هو بغير شك امر يصدم الكثيرين • كما انه قد يؤذي آذان من يحب الاستمتاع بالموسيقى المنفحة في الشعر التقليدي • وانا شخصيا ، ما زلت اترنم بالشعر القديم وتطربني اوزانه •

الا ان هذه النوافذ ، التي فتحها حديثا انصار الشعر الجديد او الحر ، لها ما يبررها بنفس المبررات تقريبا التي صاحبت نشأة الفن المسرحي والرواية والقصة القصيرة • ومهما يكن من اختلاف الرأي حول هذا الموضوع فاننا ينبغي ان نقبل دائما فتح النوافذ الجديدة ولا تفزعنا النتائج التي قد لا تكون مكتملة الان كل الاكتمال ، ولكنها سوف تكتمل غدا • على ان بعض هذه النتائج التي ظهرت حتى الان تعجبني شخصيا ، وان كانت قليلة العدد • كل ما يمكن ان نخشاه على هذا الاتجاه الحر التجديدي الحديث ، هو كثرة الزيف الذي يمكن ان يندس بين الاصالة والموهبة الحقة •

نجيب محفوظ

كنت غارقا في بحيرة النار الرومانسية التي يضطرم بها الفكر والوجدان في ميعة الصبا . عندما قرأت مقالا في «الرسالة» لأنور المعداوي وفصلا في كتاب لسيد قطب عن كاتب جديد ذي موهبة كبيرة واعدة يدعى «نجيب محفوظ» . وقد لفت نظري حينذاك ان كلا الناقدين كان متحمسا الكاتب الجديد حماسا اثار تساؤلي : ان قطب والمعداوي من عشاق الادب الرومانسي . بل هما في منهجهما الانطباعي التأثري اقرب الى الفكر الرومانسي في النقد الادبي . بينما فهمت من عرضهما لروايتين من ادب نجيب محفوظ ، ان هذا الادب يحمل في ثناياه نكهة جديدة . غريبة على الرومانسية . اقرب ما تكون الى ما نسميه الان بالواقعية . ولقد فسرت هذا التناقض حينذاك بين النقد الرومانسي والفن الواقعي . بأن مرده هو الذوق المرهف والبالغ الحساسية الناقد الذي يتجاوز احيانا ميوله الشخصية امام جودة احد الاعمال الادبية وجدته وأصالته . ثم اتيح لي ان اقرأ «خان الخليلي» و«زقاق المدق» فاكتشفت فيهما بذورا رومانسية واضحة لا بد وأنها كانت همزة الوصل بين النقد والفنان المنقود . وحين قرأت «كفاح طيبة» و«رادوبيس» و«عبث الاقدار» ايقنت ان نجيب محفوظ نفسه قد مر بمرحلة رومانسية كاملة . تركت بصماتها على ما تلاها من مراحل . لذلك رأيت ان يكون

سؤالي الاول لنجيب محفوظ بعد اكثر من عشر سنوات تابعت فيهـــا قراءتي له ، على هذا النحو :

* ما هو الدافع الاساسي لان تبدأ حياتك الادبية برواياتـــك التاريخية ؟ فهناك بعض النقاد يرجعون ذلك الى تأثير سلامـــه موســى الشخصي في حياتك الفكرية ، والبعض يرجحون انها كانت قصصا رمزية يقصد بها احداث التاريخ المعاصر ، وفريق اخير ، يقول انها كانت التعبير الفني عن الفكرة المصرية آنئذ . ما رأيك انت ؟

محفوظ : هذه الآراء الثلاثة صادقة ، وهي العناصر التي تكوّن منها الدافع .

من اجابته شبه المحايدة قفز الى خاطري سؤال يرد على الذهن فور قراءة نجيب محفوظ ، سواء في اعماله النظرية الاولى ، او في اعمالـــه الفنية ، حول ذلك الطابع الذي يشتبه على الكثيرين تشخيصه فيدعونه ايثارا لليسر بالحياد .. قلت له :

* هناك تشابه شديد بين كتاباتك الفلسفية التي طالعها قــــراء الثلاثينات في «المجلة الجديدة» وأعمالك الروائية من حيث العــرض الموضوعي المحايد كما يقول بعض النقاد . هل تعتبر ذلك حقا منهجـــا محايدا ، ام انه حيلة فنية يختفي وراءها موقفك الفلسفي والفني ؟

محفوظ : الأصل في موقف الانسان من عقيدة ما ان يكون معها او ضدها ، وبخاصة ان كانت العقيدة قائمة من قديم ، وعلى ذلـــك فالموقف المحايد منها يعني ان صاحبه غير محايد تماما ، ولكنـــه يصطنع حيلة او اسلوبا من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتا مباشرا .

اردت ان اعود الى المصادر الاولى لتكوينه الفكري ، فقد كـــان «عصر النهضة» الاولى هو المهاد الذي نشأ فيه ونما . ولكــــن عصر

النهضة لم يكن على درجة واحدة من التجانس ، فقلت :

* في حديث لك تؤكد انك تأثرت في بداية تكوينك بالعقاد وسلامه موسى وطه حسين . والمعروف ان بين هؤلاء الاقطاب الثلاثة اختلافات فكرية شاسعة . فما الذي تقصده بالتحديد من انك تأثرت بهم جملة ؟

محفوظ : الواقع ان ما يربط بين هؤلاء الثلاثة اقوى مما يفرق بينهم . فقد جمعت بينهم ثورة تحررية تركزت عند طه ـ في ذلك الوقت الذي اشير اليه ـ في التفكير الادبي ، وعند العقاد في التفكير السياسي والادبي ، وعند سلامه موسى في التفكير العلمي والاجتماعي.

ومرة اخرى رأيت ان بداية تكوينه الفني لا بد وأن بعض المؤثرات «الاجنبية» قد شاركت في صياغتها ، فليست النزعة الوطنية بالسبب الوحيد ـ مثلاً ـ في كتابته للروايات ذات الرداء الفرعوني . وانما كانت هناك على الارجح امثلة فنية يقتدي بها .

* وأنت تكتب رواياتك التاريخية ، هل قرأت للكتاب الغربيين الذين سلكوا من قبلك هذا الطريق ؟ من هم اذا كنت قرأت لهم ، وكيف كان تأثيرهم عليك ؟ وهل كنت تطالع محاولات للكتاب العرب في مصر ولبنان في هذا الصدد ؟

محفوظ : كنت قد قرأت قصص ريدر هجرد عن مصر القديمة ، وقصة لجرجي زيدان ، وأخرى لفريد ابو حديد اسمها «ابنة المملوك» وكذلك «كنلويرث» لسكوت ، وبعض قصص ميشيل زيفاكو .

أكان الانتقال من الثياب الفرعونية الى الثياب العصرية في ادبه انتقالا مفاجئا ؟ وحاولت ان اصوغ الفكرة في عبارة اخرى :

* ما هي نقطة التحول التي انتقلت بك من القصة التاريخية الى القصة التي تعالج احداثا عصرية ؟ هل كان ثمة انتقال فكري سابق للانتقال الفني ؟

محفوظ : الاتجاه نحو التاريخ اختفى فجأة ، كأنه مات بالسكتة بالرغم من انني تهيأت وقتذاك لكتابة ما يقرب من ثلاثين رواية • ولكنه انقطاع في الظاهر فقط ، اما الافكار التي وراء الروايات التاريخية فلم تنقطع قط •

لا زالت هناك بعض المشكلات المصاحبة للمرحلة الاولى من مراحل تطوره ، وبقيت عالقة بأدبه الى الان •• في مقدمة هذه المشكلات استخدام نجيب محفوظ للغة العربية الفصحى التي يجب استخدامها بغير شك في الاعمال الادبية ذات الاطار التاريخي ، ولكنها تحتاج الى اعادة النظر في الاعمال الواقعية ، وبخاصة تلك التي تجسد قطاعات «شعبية» في المجتمع المصري •• قلت له :

* هل كان التزامك الفصحى منذ البداية نتيجة اقتناع فكري بأنها الأداة الوحيدة للتعبير عن افكارك ؟ فالقارىء يلاحظ انك لم تحاول الكتابة بالعامية قط ، بالرغم من ان قصصك تزدحم بأبناء الطبقات الشعبية •

محفوظ : التزمت الفصحى لأني وجدتها لغة الكتابة ، ولم تتبلور المسألة كمشكلة الا في وقت حديث نسبيا • وكثيرون يعتبرونها مشكلة من الدرجة الاولى ، وقد تكون كذلك في المسرح او السينما ، اما في الرواية والاقصوصة فالامر ابسط من ذلك بكثير، والزمن وحده سيفصل فيها • والواقع اني اشعر بأن الاستهانة بلغة توحد بين مجموعة من البشر ، هو في ذات الوقت استهانة بالفن نفسه وبالعلاقة البشرية المقدسة •

كانت المشكلة الثانية التي رافقت خطى نجيب محفوظ من البداية والتي اثارت فكرة الحياد عند البعض هي تصويره ــ او تصوره ــ لحركة الصراع الفكري والاجتماعي في مصر ، على انها صراع بين اليمين واليسار •• ولما كنت ارى ان «الحياد» عند نجيب محفوظ هو اقرب

الى الحيلة الفنية منه الى الموقف السياسي ، فقد وددت ان اركز الضوء على نقطة اخرى :

* منذ ان كتبت «القاهرة الجديدة» الى «الثلاثية» والنقاد يلاحظون انك تسجل بالتعبير الفني تيارين فكريين عرفهما تاريخنا الحديث ، هما اليسار واليمين . فهل تعتقد ان الارض الفكرية في مصر خلت من تيارات فكرية اخرى ، او من تيار لا منتمي ؟

محفوظ : الاقرب الى الصواب ان تقول انـي سجلت التيارات الثلاثة ، والا فما معنى محجوب عبد الدايم وياسين وكمال ؟

بمناسبة «كمال عبد الجواد» تثور قضية فنية على درجة كبيرة من الاهمية ، هي القضية التي ظهرت في الرواية المصرية منذ نشأتها .. فقد كان التشابه بين «حامد» في رواية «زينب» ومؤلفها الدكتور هيكل . والتشابه بين «محسن» في رواية «عودة الروح» ومؤلفها توفيق الحكيم، حافزا لدى بعض الدارسين في الربط بين البطل الروائي والفنان ربطا يشي بأن الرواية في جوهرها سيرة ذاتية ، فقلت لنجيب محفوظ :

* اعترفت في حديث لك بمجلة «آخر ساعة» بأن شخصية كمال عبد الجواد تشبهك الى حد كبير . فما هو الخط الفاصل في نظرك بين الشخصية في الواقع والشخصية في الفن ؟

محفوظ : كمال يعكس ازمتي الفكرية ، وكانت ازمة جيل فيما اعتقد ، والا فما اكدت عليها بالقوة التي ظهرت بها .

بمناسبة «كمال عبد الجواد» ايضا كنت ولا ازال اختلف مع الكثيرين الذين يرونه «لا منتميا» ، ولعل هذه الرؤية هي التي يؤسسون عليها ـ فيما بعد ـ قولهم ان كمال عبد الجواد هو نجيب محفوظ ، ومن ثم يصبح نجيب محفوظ لا منتميا .. وتلك هي معادلة الحياد التي تستهويهم ، فما رأي «صاحب الشأن» في هذه القضية ؟

* هل تعتقد اذن ان كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللامنتمي كما

يذهب بعض النقاد ، ام انه ينتمي الى عقيدة فكرية حددتها اهتماماته التي ذكرتها في الرواية ، وان تم ذلك في اطار من السلبية ؟ وبمعنى اخر ، ما هي مأساة كمال في نظرك : الانتماء ، ام اللاانتماء ، ام شيء اخر ؟

محفوظ : ربما كان كمال لا منتميا ، ولكنه لا منتمي من نوع خاص اذ انه نزع الى الانتماء بشكل واضح وانساني وان يكن غير محدد المعالم .

الحياد ايضا يحتاج الى مواجهة من نوع مختلف ، فاذا كان الرداء التاريخي يتيح للفنان ان يتخذ موقفا ـ ولو رمزيا ـ من الاحداث المحيطة به ولو عن طريق الاسقاط ، فهل يسمح الرداء الواقعي بهذه الرمزية وقد نسجت خيوطه من الاحداث الواقعية نفسها ؟ بصياغة اخرى :

* هل ثمة اختلاف بين صياغتك للشخصية التاريخية وصياغتك للشخصية المعاصرة ، من حيث الحرية التي تعطيها لك الاولى ؟ ام ان تحويلها الى رمز للواقع المعاصر يجعل صياغتها أشق ؟

محفوظ : لم اواجه هذه المشكلة حقا لأني لم اقدم شخصية تاريخية بالمعنى المفهوم . انا لم اكتب قصة تاريخية بالمعنى الدقيق لهذا التعبير ، اي لم يكن همي قط ان انقل القارىء الى حياة ماضية ، ولكني كنت باستمرار اصوّر الحاضر .

مهما كان الاختلاف بين الثوب الفرعوني والثوب الواقعي ، فما لا ريب فيه ان كليهما ينتمي الى منهج تعبيري متقارب يستمد اصوله من الواقعية التقليدية بمختلف اتجاهاتها .. ولكن الثوب الجديد الذي ارتدته اعمال نجيب محفوظ بدءا من «اللص والكلاب» يقول شيئا اخر .. ما هو ؟

* كانت الملاحظة الاساسية عند النقاد فور صدور « اللص والكلاب» ان الشكل الفني في ادبك يجتاز مرحلة جديدة . وفي ندوة

اذاعية خاصة بمناقشة «السمان والخريف» سمعتك تقول انه ليس هناك جديد ، وانما تغير المجتمع الثابت المستقر في الماضي الى مجتمع يتحرك بسرعة يفرض على الكاتب ان يتحرك معه بنفس المعدل ، وتستشهد بـ «السكرية» في انها تضمنت فصولا تتسم بنفس الظاهرة التي لاحظها النقاد فيما بعد على «اللص والكلاب» .. فما رأيك بالنسبة لـ «اولاد حارتنا» التي تعالج فيما ارى قضية تجريدية ، وان عكست الواقع والتجربة الانسانية ؟ الا ترى انك في هذه الرواية قد فتحت طريقا جديدا في ادبك الروائي بصفة خاصة ، والادب العربي بصفة عامة ؟

محفوظ : عليك انت ان تجيب على سؤالك اذ ان الاجابة عليه من اختصاصك .

هل هي «الدبلوماسية» التي اشتهر بها نجيب محفوظ حتى انه يوافق على كل رأي يبديه ناقد في ادبه ، ويوافق على كل اخراج لاحدى قصصه ولو كان هذا المخرج حسن الامام .. وطرأ على مخيلتي مشهد لن انساه ، لا يجيب على سؤال الحياد ، وانما يسلط عليه الضوء اكثر:

* هذا سؤال ينتسب الى سؤال سابق . ان الحفل الذي اقامته «الاهرام» لك بمناسبة عيد ميلادك الخمسين ، بالاضافة الى كتابات النقاد والباحثين ، يثبت ظاهرة هامة وهي ان جميع الاجنحة الفكرية والفنية القارئة بالعربية معجبة بأدبك وفنك . فهل هذا يرجع الى ما يشبه الحيدة الموضوعية في هذا الادب ، ام ان لديك تفسير اخر ؟

محفوظ : لا اعتقد اصلا بصحة هذا الفرض .

بمناسبة عيد الميلاد الخمسين ايضا تذكرت شيئا قد يفيد الباحثين في ادب نجيب محفوظ والمنقبين وعلماء الاثار الادبية والمؤرخين :

* تقول في العدد الخاص الذي اصدرته مجلة «الكاتب» في عيد ميلادك ، انك وضعت ثلاث روايات قرأها سلامه موسى وقرر انها ليست صالحة للنشر ، فلم تنشرها . الم تحاول ان تعيد النظر في ذلك التقييم

القديم مرة اخرى ؟ الم تبعث بعض شخصيات او أحداث الروايات التي حكمت عليها بالظلام المؤبد في اعمال اخرى رأت النور ؟

محفوظ : لا اذكر الان شيئا عن مصير تلك الروايات ، ولعلي تخلصت منها بطريقة او باخرى ، بل لا اذكر فكرة واضحة واحدة عن موضوعاتها وأشخاصها . ولكن من المحتمل عقلا انها مدّت الروايات التي اتيح لها النشر بأحداث وشخوص .

كيف يكتب نجيب محفوظ ؟ علامة استفهام تواجه كل من يكتب عنه ، لا تهم الناقد بقدر ما تهم عالم الجمال ، ولكنها تهم الجميع بشكل عام :

* بعض الادباء يعيدون كتابة العمل الادبي اكثر من مرة قبل ظهوره ، والبعض الاخر يكتبه مرة واحدة بعد تشطيبات هنا وهناك . اين انت من الفريقين ؟ ولماذا ؟

محفوظ : انا اكتب الموضوع كتابة اولى غير متمهلة وشبه عفوية . ولكني لا ابدأ الكتابة الا بعد اختمار الفكرة في نفسي، وكذلك الشخوص . ثم اعيد كتابتها بتأنّ من اولها الى اخرها ، وفي الكتابة الثانية تتغير تغيرا كبيرا . ولكن الفكرة لا يصيبها التغيير الا في أضيق الحدود .

سيظل هذا الروائي الكبير سرا مستغلقا على نقاده ودارسيه ، لان جانبا خطيرا من جوانب تقييمه وتحليله تظل في منطقة خافتة الضوء ، ما دام يصر على ابقاء حياته الشخصية في الظل . ولا شك ان حياة الفنان جزء من فنه ، والعكس ايضا صحيح .. ويكاد معظم الناس ان يجهلوا الجزء الاول من المعادلة وهو حياة نجيب محفوظ ، فما رأيه في ذلك ؟

* تكاد تكون حياتك الخاصة صندوقا مغلقا ، بحيث يتعذر على اي باحث او ناقد ان يقيم اعمالك وفي ذهنه نجيب محفوظ الانسان ، لا الفنان فحسب .. فكيف تفسر هذا الستار الحديدي الذي تغلق به

وجودك في حياتنا ، حتى انك لم تعلن عن زواجك ـ وهو امر عادي ومشروع كما نعلم ! ـ الا منذ شهرين ؟

محفوظ : ليس في حياتي الخاصة شيء مغلق ، وقد نشرت وأعيد نشرها الى حد الملل • ولم يكن زواجي سرا ، فمنذ اليوم الاول والاهل والاصدقاء الخصوصيون (لا الزملاء والاصدقاء !) يعلمون به ، اما اخفاؤه عن الزملاء فقد تجنبت به منذ البداية ان يصبح موضوعا سخيفا في الصحافة او الاذاعة •

تربى هذا الفنان الكبير في غيبة النقد ، اي ان خطوات النقد جاءت متخلفة عن خطواته الفنية ، فهو ليس مدينا للنقد العربي الا في مرحلة متأخرة نسبيا • ولكننا نذكر مع نجيب محفوظ تلك المبادرة الاولى من النقد التي رحبت به وهو بعد كاتب مغمور •• فما هو انطباعه عن حركة النقد الحديث ، سواء التي اكتشفته او التي تخلفت عنه او التي لاحقته :

* تذكر دائما فضل الناقدين سيد قطب وأنور المعداوي على ادبك• فهل يمكنك ان تذكر بالتحديد تفاصيل العلاقة التي تحسها بينك وبين هذين الناقدين بصفة خاصة ، وبقية النقاد بصفة عامة ، في حدود الآثار المباشرة التي يتركها النقد في تكوينك الفني والفكري ، مع ايضاح اي من الاتجاهات النقدية في الفكر الادبي عندنا او في الخارج كان لها الاثر الاكبر في هذا التكوين ؟

محفوظ: النقد سبق التعارف بيني وبين الاستاذين قطب والمعداوي• ومن الصعب ان احدد لك اثر النقد في توجيه انتاجي ، فقد كتبت اكثر كتبي من «عبث الاقدار» الى «الثلاثية» دون توجيه من النقد ، او انني كنت اكتب ثم في فترة متأخرة اتعرض لنوعين من النقد : الاول يثني على عملي ، والاخر يهاجمه • وأدركت بطبيعة الحال ما يطالبني به المهاجمون، ولكنه كان اسلوبا لا يتوافق مع احساسي وذوقي بحال • ثم انقلب

النقد على نفسه على طول المدى ، فسلم بأن الاسلوب الذي اتبعته هو ما يطالب به حقا في حدوده المذهبية وان التزم بعض النقاد رأيهم الاول • وعلى العموم ، النقد ضوء ضروري ، وقد زادني فهما لنفسي ولعملي • وأحيانا ارتفع للدرجة التي جعلتني اكتشف جوانب من نفسي كشفا ، ولكن رأيي الاخير ان الفنان يجب ان يستوعب النقد دون ان يخافه او يسمح له بأن يؤثر تأثيرا مخالفا في صدق احساسه وتناوله •

مرة اخرى ، كيف يكتب نجيب محفوظ ، ولا اقصد هذه المرة الجانب العملي او التنفيذي من الكتابة ، وانما الجانب الابداعي • هل يتخلص الكاتب من كافة المؤثرات الخارجية ـ بالرفض او القبول ـ التي تحيط به ، ام انه يقيم لها اعتبارا وهو يكتب ؟

* هل تحس بالقارىء او الناقد اثناء صياغتك العمل الادبي؟ بمعنى هل تأثرت بالآراء المباشرة التي تقولها ارقام التوزيع عن اعمالك ، او الاستفتاءات التي تقوم بها بعض المجلات او الآراء التي يقول بها البعض في المناسبات الصحفية مثلا ؟

محفوظ : موقفي ككاتب يتلخص في امرين : اولا ، عندي تجربة اود ان اعطيها في شكلها الفني المناسب • ثانيا ، امامي جمهور معين سيتلقى عني هذه التجربة • وأنا احافظ قبل كل شيء على الصدق ، ولكني لا اتجاهل الجمهور في طريقة الاداء • فأنا لا اتردد في كتابة ما قد يزعج جمهوري من الناحية الموضوعية • ولكني يجب في الوقت نفسه ان احترمه ، بمعنى ان اكتب له لا لنفسي ، فيجب ان تكون عملية الايصال امينة واضحة • ولا يبرر الغموض في نظري الا ان يكون الوسيلة الوحيدة الممكنة دون افتعال • ولم تواجهني في هذا السبيل مشكلة حقيقية بسبب ان جمهور الكتاب محدود نسبيا ، وغالبيته من المثقفين الواعين في الحدود المعقولة • وعندما نشرت قصصا في «الاهرام» ، اي عندما واجهت لاول مرة جمهورا اكبر كثيرا من المعتاد،

لم اغير من طريقتي ، وآمنت بأن التذوق عادة ، وأن اسلوبا ما قد يقابل اول الامر بشيء من الحيرة او النفور ثم لا يلبث ان يسود • ومن ناحية اخرى . فما دام الكاتب صادقا فغالبا ما تجمع بينه وبين قرائه ظروف متجانسة تحقق الاستجابة •

اقول ويشاركني البعض في هذا الرأي ، ان نجيب محفوظ حقق تطورا هاما في بناء الرواية العربية ، وأن هذا التطور هو الذي يفصل بينه وبين ابناء جيله من الروائيين العرب ، وهو الذي يحيطه بمحبة القطاعات العريضة من القراء والنقاد مهما اختلفوا معه او اتفقوا . فأين يقف هو من هذا الرأي ؟

* الملاحظة على مستوى الحركة الادبية في بلادنا تقول بتخلف الشكل الفني عندنا تخلفا كبيرا • ما رأيك في هذا الموضوع ؟ وما رأيك في ان اصحاب هذه الملاحظة — واغفر لي اذا قلت انني منهم — تقول بأن هوة عميقة تفصل بينك وبين ابناء جيلك من كتاب الرواية ، وتفسر بهذه الهوة سر التقدير الكبير الذي تتحفك به جميع الاتجاهات ، بالرغم من ان اعمالك تستحقها بغير المقارنة الى اعمال اخرى ؟

محفوظ : الاشكال الادبية الحديثة اشكال مستوردة • وقد يكون لبعضها اصول في تراثنا ، ولكنها في هيئتها المستعملة مستوردة، فجذورها لم تتمكن من الثبات بعد • والرواية بصفة خاصة شكل شبه مجهول • فدراستها في اوربا نفسها حديثة نسبيا بالقياس الى المسرح او الشعر • ولذلك فقلّ ان ندرس رواية دراسة نقدية تكنيكية على وجه مشبع • ولا شك ان الروائيين مسؤولون عن ذلك • ولكن مسؤولية الناقد افدح ، اذ كان عليه ان ينشر مفهوم الرواية وأن يبصر الروائيين بشكلهم الفني • ولكن النقاد عندنا لا يفضلون الروائيين كثيرا في هذا المجال • ستجد نقادا من طراز ممتاز في المسرح والشعر ، ولكن يندر ان تجد ناقدا في ذات المستوى في الرواية • وأنا اعرف نقادا

يقولون بكل بساطة ان الرواية فن بلا تكنيك ولا قيود • او يقولــــون بنفس البساطة «لا شك عندي ان المسرح اشق بكثير من الرواية» للسبب السابق نفسه • لذلك لا تعجب اذا غلب على انتاجنا الروائي مفهــــوم الحكاية ، او اذا تساءل ناقد عن كثرة التفاصيل في قصة واقعية ، او اذا انتقد اخر اختفاء المؤلف من قصة ، الى اخره •

بالرغم من ان «اللص والكلاب» هي الضربة الفنية القاضية للشكل التقليدي في الرواية الواقعية عند نجيب محفوظ وغيره من ابناء هذا الفن ، الا انني كنت ارى مع قلة قليلة ان «اولاد حارتنا» هـــي البداية الحقيقية لتجربة الشكل الجديد ، والفكر الجديد ، ربما كانت بدايـــة «نظرية» جاءت تطبيقاتها مع الواقع الحي اكثر نضجا وعمقا ، ولكنهـــا هي البداية على اية حال :

* يقول بعض النقاد ان «اولاد حارتنا» لا تضيف جديدا الـــــى الفلسفة الانسانية ، ولكني شخصيا ارى ان الجديد هو اضافتها هذا الشكل الفني الى الادب العربي ثم ريادتها تعرية الفنان لنفسه فكريـــا امام القراء تعرية تامة • هل يمكنك ان تذكر الحافز الاساسي لاختيارك هذا الشكل ؟

محفوظ : «اولاد حارتنا» لا تضيف جديدا الى الفلسفة الانسانية• هذا حق • ولكني متى ادعيت انني فيلسوف بالمعنى الحقيقي لهـــذه الكلمة ؟ الفيلسوف هو الذي يضيف جديدا للفلسفة الانسانية ، امـــا الاديب المتفلسف فهو الذي يعبر تعبيرا فنيا عمـــا يأخذه من هـــــذه الفلسفة • وهو يفيد الفلسفة بذلك ، لانه يحوّلها الى تجربة حية تعيش في النفس البشرية ، بعد ان كانت معادلة عقلية يختص بها الفلاسفـــــة وتابعوهم • ماذا اضاف شكسبير او جيته او ابسن او شو الى الفلسفة الانسانية ؟ لا شيء • الادب لا يخلق الفلسفات ، ولكنه يعالجها • واذا وجد ادب ، وفي الوقت نفسه اضاف جديدا للفكر ، فذلك لان مؤلفه

فيلسوف وأديب معا ، مثل سارتر . ولكن ما هو الشكل الفني لـ «اولاد حارتنا» ؟ لعله ـ اقول لعله ـ شيء نقيض ما فعل سويفت في رحلته المشهورة . فقد نقد الواقع عن طريق الاسطورة . اما هنا فأنا انقد الاسطورة عن طريق الواقع . لقد البست الاسطورة ثوب الواقع لنزداد للواقع فهما وأملا .

لا شك ان الاجيال الجديدة من الكتاب قد عثرت في ادب نجيب محفوظ على مثال يدعو للاحترام وان لم تجد فيه مثالا يحتذى لاسباب لا علاقة لها بنجيب محفوظ ، وانما لها علاقة بالعصر الذي نعيش فيه ، محليا وعالميا . ونجيب محفوظ يحتفظ بصداقات الادباء الشباب ويعتز بها ، وربما كان الكاتب الوحيد من ابناء جيله الذي اتخذ موقفا ممتازا من حركتهم .. قلت له :

* بالرغم من ذيوع ادبك بين الجيل الجديد من الادباء الشباب ، الا انني لا المح واحدا منهم قد تأثر بك تأثرا ابداعيا خالقا ، بل ان اتجاههم الفني ينحو بعيدا عن قالب القصة الطويلة . بماذا تعلل هذه الظاهرة ؟

محفوظ : جيلنا اغلبه روائيون . الجيل التالي اغلبه كتاب اقصوصة . لذلك اسباب كثيرة : اولا ، ان بدء النشاط الادبي يكون بالاقصوصة عادة ، ثانيا ، ترحيب الصحف والمجلات بالاقصوصة ، وثالثا ، تحتاج فترات الانتقال والفترات الثورية الى اللقطات السريعة أكثر من الاعمال الطويلة التي تنبع عادة من مجتمعات مستقرة . ولكن الروائيين المعدودين في الجيل الثاني ربما لم يخلوا من افادة من تجربتي ، سواء في مصر او في الخارج . وكثير من الاقاصيص تقاسي تجربة «زقاق المدق» و«بداية ونهاية» .

كثيرا ما ردد نجيب محفوظ تأثره البالغ بالآداب الاوربية، خصوصا رواد الاتجاهات الواقعية ، وقليلا ما اشار الى تأثراته المحلية .. ومن هذا القليل كان ادب المازني ويحيى حقي ، فكان لا بد من التساؤل :

* قلت في حفل عام انك تأثرت بأدب المازني ويحيى حقي .. فما هي اوجه هذا التأثر وانعكاساتها في فنك ؟

محفوظ : عندما اقول تأثرت فأنا اعني احببت . اذ افترض اني اتأثر بمن احب . اما مدى التأثر ونوعه فلا يعرفه الا الناقد .

يميل نجيب محفوظ الى الرمز في اعماله الجديدة ميلا كبيرا ، ولكن الا يختلف الاطار الرمزي للرواية من مرحلة الى اخرى .. قلت :

* بالرغم من ان الاسلوب الرمزي يغلف «اولاد حارتنا» و«اللص والكلاب» الا ان تجريد «اولاد حارتنا» يختلف عن واقعية «اللص والكلاب» . فما هو الفرق في نظرك بين الرمزية في الرواية التجريدية والرمزية في الرواية الواقعية من خلال ادبك ؟

محفوظ : سأحاول الاجابة عن هذا السؤال في حدود الفرق بين رمزية العمل التجريدي والعمل الواقعي . في العمل التجريدي ترمز للمطلوب بفكرة مجردة ، في العمل الواقعي ترمز للمطلوب بشخص حيّ . فاذا قلنا ان هام في مسرحية «نهاية اللعبة» لصامويل بيكيت رمز للمسيح ، مثلا ،فهام ليس شخصا حيا ولكنه فكرة مجردة من كل خواص الانسان الحق . اما الشيخ في قصة «الشيخ والبحر» لهمنجواي فانسان حيّ ويرمز في الوقت نفسه للانسان . ولذلك فهو اقرب الى الفن الحقيقي ، ويعاني كافة صعوباته ومشاكله .

بدأت الف اوراقي ، وأتظاهر بالرغبة في الانصراف ، بينما كان رأسي يدور منذ بداية اللقاء بسؤال اختتم به هذا الحوار مع كبير الروائيين العرب : ان عالمه ينضح بالحزن العميق والاسى العنيف والقتامة الممعنة في السواد ، سواء كان ذلك الوجه الواقعي للتراجيديا التي يصوغها ، او الوجه الجديد الذي يطالعنا به في اعماله الاخيرة .. وتحسست كلماتي –مع خطواتي– وأنا اقول :

* مأساتان رئيسيتان اعتقد انهما يظللان الانسان في هذه الدنيا، هما مأساته الاجتماعية ، ومأساته الوجودية ، مأساة مصيره . ولقد

كان ادبك الحاحا متصلا واضحا على المأساة الاجتماعية ، وان لم يخل في بعض المواضع من الاشارة الى المأساة الثانية • فهل تعتقد ان حياة الانسان عموما ترادف المأساة ، ام ان لك رأيا اخر ؟

محفوظ : ما دامت الحياة تنتهي بالعجز والموت فهي مأساة • بل ان تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة • وقد نرى هذه المأساة مبكية ، وقد نراها مضحكة ، وقد نراها مبكية ــ مضحكة، ولكنها على اي حال مأساة •

وحتى للذين يرون الحياة معبرا للآخرة ، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الاول وان انقلبت الى غير ذلك عند شمولها ككل • ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة • اجل ، ان تفكيرنا في الحياة كوجود يجرّدها من كل شيء الا من الوجود والعدم • ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسي كثيرة مفتعلة من صنع الانسان ، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف والوحشية الى اخره • وهذا يبرر تأكيدنا على مآسي المجتمع ، اذ انها مآس يمكن معالجتها • ولاننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم• بل ان التقدم قد يخفف من بلوى المأساة الاصلية وقد يتغلب عليها • وقد قلت ذلك في «اولاد حارتنا» • قلت ان معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الانسان لمعالجة مأساته الاولى وهي الموت ، فاذا انقلب اهل الحارة ــحارة الجبلاوي ــ بفضل توزيع الوقف بالمساواة والعدل والانسانية ، اتيحت لهم الفرصة ليكونوا جميعا سحرة «علماء» وليعكفوا على حل مشكلة الموت !

واذن فحل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود ، او يخففها ، وهي على اي حال تعطي للحياة معنى يستحق ان نعيش من اجله • اما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسي المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ويحوّل العالم الى عبث وبكاء او ضحك كالبكاء •

غير اني لم اغفل ابدا مأساة الوجود ، ولعلي ازداد لها انتباها •

يوسف ادريس

« الانسان • الانسان » • تلك هي الكلمة الوحيدة التي علا فيها صوت يوسف ادريس الى درجة الاحتداد . اثناء المناقشة التي دارت مقدماتها بيننا في مكان جميل . ولكن شبه مهجور . على مبعدة امتار من الاهرامات الثلاثة • ويوسف ادريس اكبر ابناء جيلنا سنا . ولكن المسافة الزمنية التي تفصل بينه وبين بقية ابناء الجيل لم تقتل فيه قط روح المجايلة والمعاصرة لأحدث همومنا واحدث منجزات الفن الذي عاش له كل عمره • وعندما يلفظ يوسف ادريس كلمة «الانسان» لا تنطلق من مخيلتي خطوط صورة تجريدية استغرقت الوانها في الذاتية والتفرد من جانب . كما استغرقت في الاطلاق والتعميم من جانب آخر كلمة «الانسان» حين ترد على لسانه ؛ انما تلخص تجربة جيل بأكمله — تجربة الجيل المصري الحديث الذي ولدت احدى قدميه في رواسب فشل ثورة ١٩١٩ ورماد الحرب العالمية الاولى . وولدت القدم الاخرى مع سلسلة الطغيان الدكتاتوري الرهيب الذي بدأ مع زيور ومحمد محمود واسماعيل صدقي . وانتهى بمعاهدة التهادن عام١٩٣٦ معنذر وارهاصات الحرب الثانية • هذا هو جيل ما بين الحربين المصري ، الذي ندعوه عادة «بالجيل الثالث» • فالعقاد وطه حسين وسلامة موسى هم رواد الجيل الاول . ومحمد مندور ولويس عوض ونجيب محفوظ من رواد الجيل

الثاني . ويوسف ادريس في مقدمة الجيل الثالث .

معنى ذلك ان الولادة الفنية ليوسف ادريس ، هي في نفس الوقت بوادر الميلاد الروحي الجديد لجيل كامل . هو جيل الثورة الادبية الجديدة . فقد كان الادب المصري فيما قبل هذه المرحلة قد انتهى الى حالة من البوار المؤقت . توقف الشعر عن الغناء الرومانسي ولم يأذن له ابولو بدور جديد . واستوت الرواية على عرش الواقعية في ذروة نضجها عند نجيب محفوظ . وتبسمت القصة القصيرة منذ التجارب الرائدة ليحيى حقي ومحمود طاهر لاشين وعيسى وشحاته عبيد . واقبل جيل يوسف ادريس الى هذه الارض الخراب التي تمور براكينها غير المرئية بالثورة الشاملة ، ولا يومىء ادبها الا في النادر بما يجري تحت الارض.

وكان يوسف ادريس واحدا من الشباب السياسي المناضل من أجل تغيير المجتمع نحو الاشتراكية . كان شابا قادما من الريف يعمل نهارا طالبا في كلية الطب يجرب اصابعه وشجاعته في غرفة التشريح ، ويعمل ليلا في أي مكان يجرب عقله وشجاعته . في غرفة اكبر هي المجتمع بأكمله ، كيف يمكن ان يصبح «شيئا آخر » يسترد فيه كل انسان انسانيته . وفيما بين الليل والنهار كان يوسف ادريس يعمل في اضيق واوسع غرفة عرفها التاريخ ، هي المخيلة ــ التي تحتاج هذه المرة ، بالاضافة الى الشجاعة ، الى الوجدان الذكي المرهف الذي يلتقط ظواهر الاشياء المركبة فيحللها الى عناصرها الاولية ، ثم يعيد تركيبها من جديد، ولكن على نحو يغاير الاصل على نحو يشبه «الحلم» التشريح من جديد! ولكن من اجل الفن : الصورة الجديدة لنضال يوسف ادريس الذي لم ينفصل قط عن نضاله في مشرحة القصر العيني ولا عن نضاله الثوري من اجل الاشتراكية . بل لقد امتزجت هذه العناصر الثلاث في وحدةحية عميقة كانت تنعكس في كل مجال عمل به : كان فنانا وسياسيا مع مرضاه كما كان طبيبا وفنانا في العمل السياسي ، كما كان طبيبا

وسياسيا في الفن • بالجملة كان «انسانا» • وهذا هو مصدر انفعاله بهذه الكلمة حين قفزت على لسانه في تلك المناقشة الحادة التي جرت بيننا مقدماتها في ذلك المكان شبه المهجور بالقرب من الهرم •

❊ هل معنى ذلك ان الانسان يفقد شيئا من انسانيته اذا عمد الفنان الى تجريده من المظاهر «الانسانية» لينشغل بجوهره الاعمق؟ ولم تخف نظارة يوسف ادريس السوداء اتساع حدقتيه ، وهو يجيب بما تبقى لديه من انفعال اللحظة :

ادريس : الافكار ليست جوهر الانسان الاعمق ، وانما انسانية الانسان (التي تعتبر الافكار احدى عناصرها) هي جوهر الانسان • فكل خصائص الانسان غايات في حد ذاتها . وفي نفس الوقت يمكن اعتبارها وسائل لتحقيق الظاهرة الانسانية ككل • فمن رأيي ان الاغراق في الاهتمام بالجانب الفكري كالاغراق في الاهتمام بالجانب الجنسي كلاهما انحراف ورد فعل مبالغ فيه •

كانت الاجابة على هذا النحو تغري باستمرار السؤال . ولكن في صيغة اخرى تمس الانتاج الفعلي ليوسف ادريس ، فقلت له :

❊ لم يكن ثمة مأخذ على الادباء الواقعيين الا طغيان العنصر السياسي على العمل الفني • وقد اجمع النقاد على انك احد الاستثناءات النادرة لهذه الظاهرة • فقد استطاعت اعمالك الاولى ان تجمع بين الادب والسياسة في صورة مشرفة • اذا تركنا «الموهبة» مؤقتا. ما هي العوامل الرئيسية الاخرى التي تراها كفيلة بحماية الفن من تورم العنصر السياسي ؟

ادريس : منذ البداية اعترض على صياغة السؤال . لاننا مرة اخرى عدنا ــ كما في السؤال السابق ــ ومزقنا الانسان الى فكر وفن وجنس مثلا فنحن الآن نجزؤه الى فن وسياسة • فهؤلاء الذين تقصدهم حين تتكلم عن الدعاية في الفن هم اولئك الذين يفصلون بين الفن والسياسة

في رؤيتهم للحياة • فان يكون الفن خادما للسياسة ، هذا يعني ببساطة ان الفن شيء والسياسة شيء آخر • بينما السياسة في واقع الامر هي احدى الظواهر الانسانية التي لا يمكن لفنان صادق ان يتجاهلها • ان رؤياي للحياة تختلف جذريا عن هذه الرؤيا • فكما قلت لك : الانسان يأتي عندي اولا ككائن حي ارقى ما وصلت اليه الحياة في مجدها وتطورها بمعنى ان الانسان عندي قبل اي قضية ، لان جميع القضايا في خدمة الانسان ، وليس العكس • فجميع الفلاسفة والادباء والفنانين والمفكرين كان يدفعهم الى خلق نظرياتهم ، سعادة الانسان • فاذا آمنت باحدى هذه النظريات وحاولت في سبيل ان يؤمن بها الغير ان اصورها في عمل فني ، مقدمة على الانسان ، فاني حينئذ اخالف الدافع الاول لاصحاب النظرية انفسهم ، وهو سعادة الانسان •

وشعرت اثناء جلوسي بمكتب عيادته المطل على ميدان الجيزة، ان ادوات الطبيب وادويته المتراكمة على المكتب على حالة من الجدة تؤكد عدم استعمالها اما ادبه ، فان ادواته تقول شيئا مختلفا :

* ما هي التقاليد الادبية التي تعتقد انك ورثتها من الادب المصري او آداب العالم ؟ كيف تمت عملية التبني لهذه التقاليد وكيف نراها معك ، في اعمالك ؟

وومضت عيناه ببريق غريب وهو يسترد انفاس الماضي ببطء :

ادريس : قصة حياتي الادبية مختلفة عن قصص حياة معظم الادباء• فانا كتبت القصة اولا ، ثم قرأت لغيري ثانيا • وقد لا يصدق الكثيرون هذه المسألة • ولكن الذي حدث انني بدأت القراءة مبكرا جدا في سن العاشرة • واتاحت لي الظروف، ان اعثر على ما اعتبرته كنزا ثمينا في ذلك الوقت ، الا وهو ٤٠٠ رواية جيب ، وحوالي ٢٠٠ مسلسلة من مسلسلات روكامبول وجونسون وشري بيبي وشرلوك هولمز وطرزان ، ثم مجموعة من الكتب الاخرى : «الف ليلة وليلة» و «حديث عيسى بن

هشام» و «قصة سيف بن ذي يزن» . «ابو زيد الهلالي» و «رجوع الشيخ الى صباه» • هذه الكتب كانت تخص جدي ، وقد قرأتها جميعا فيما لا يزيد عن الثلاث سنوات • ولاني منذ الصغر كنت مولعا اشد الولع بالقصة والحكاية والحدوتة واحلام اليقظة . فقد جاءت هذه الجرعة الضخمة لتروي ظمأ شديدا • وبعد هذا شغلت بالدراسة الثانوية . فالجامعة (كلية الطب بالقصر العيني حيث تطول الدراسة سبع سنوات)• في هذه الاثناء كانت قراءاتي القديمة تتفاعل بسهل في عقلي ووجداني • كنت انسى تفاصيلها . فقد مضى عليها ما يقرب من اثني عشر عاما او يزيد • غير أنني في السنوات النهائية بكلية الطب تعرفت على بعض الزملاء الذين يتعاطون الادب ، من أمثال صلاح حافظ ، ومحمد يسري احمد ومصطفى محمود • وكانوا ايامها جميعا يكتبون القصة القصيرة• والحقيقة ان لقائي بيسري احمد احدث نقطة التحول الخطيرة في حياتي• فلولاه ما عرفت ان بامكاني ان اكتب قصة اذ كان من طبيعته ومن فرط حبه واتقانه للقصة القصيرة «يعدى» من حوله ويشجعهم على كتابتها • وذات يوم ، وبعد ان قضى نصف عام يقرأ لي قصصه ، احضرت له قصة كتبتها وسميتها «انشودة الغرباء» والواقع انها كانت مفاجأة لي • من أين اتيت بذلك الاسلوب؟ كيف استطعت تصوير الجو ورسم الشخصيات؟ وكيف تست الحبكة في القصة بسهولة ، وكأنها القصة المائة . احتفلنا «بانشودة الغرباء» الى درجة اننا حفظناها عن ظهر قلب • وبعد هذا التاريخ بدأت اطلع على باب القصة بالمجلات المصرية (ابراهيم الورداني، محمود كامل ، سعد مكاوي ، محمود البدوي) ، وكنت احس بأن كتاباتهم جيدة . ولكن كنت احس ايضا انها قصص غريبة • وهنا بدأ خاطر يلح علي ، بان القصة «المصرية» ليست هكذا • اشخاصها وطريقة سردها وموضوعها كنت اراه في الحياة مختلفا تماما • وأصبح همي ان اترجم تصويري الى كتابة • وبدأت اكتب • ولكني كنت ارى الفارق

كبيرا بين ما في خيالي وبين ما اكتبه • وقررت ان اظل اكتب بلا نشر حتى تسحي المسافة تماما • وكنا ايامها في عام ١٩٥٠ تقريبا . فقدرت اني لن انشر الا عام ١٩٦٠ • ولكن بعد عام واحد فقط تغلب عليّ الحاح الاصدقاء . وبدأت خجلا مترددا . انشر في مجلة (القصة) التي كان يرئس تحريرها الدكتور ابراهيم ناجي • ولولا تزكيته الشديدة لاعمالي لما اقدمت على النشر • وفي عام ١٩٥٢ قدمني عبد الرحمن الخميسي الى جريدة «المصري» وبدأت انشر في صفحتها الادبية بشكل منتظم حتى عينت محررا ادبيا بها • وكنت أول كاتب يعين بصحيفة يومية ككاتب. الغريب ان النشر الذي كنت اظن انه سيعطلني عن الوصول الى «المصرية» في القصة ساعدني كثيرا • وكانت مجموعة «ارخص ليالي» التي نشرت طبعتها الاولى في سلسلة «الكتاب الذهبي» بعد انضمامي لنادي القصة. ومع الكتابة بدأت اقرأ بنهم شديد . فعرفت موبسان وتشيكوف وادغار الان بو وكاتب روسي اعجبني جدا اسمه سولوغوب . وآخر هو اندرييف.وجميع اعمال مكسيمغوركي وجميع اعمال همنغواي وشتاينبك وكولدويل . ومعظم اعمال شيكسبير وتولستوي وغراهام غرين وشو وابسن وميلر ووليمز . واغلب الادباء الفرنسيين : خاصة سارتر وكامو وديهاميل • غير ان الكاتب الذي اعتز به اشد الاعتزاز من فرنسا هو انطوان ده سانت اكسوبري • وكاتب الرواية الذي اعتقد ان العالم لن ينجب مثله : دستويفسكي • على وجه التقريب صنعت بقراءاتي سياحة في ادب العالم . حتى وصلت حدود الهند عند طاغور ومولك راج اناند وبعض كتاب الصين وكوريا واليابان • وقد لفت نظري ان التقدم الياباني في مختلف المجالات لا يواكبه تقدم في الادب • وفي الادب الالماني استوقفني طوماس مان طويلا . وفي الادب السويدي ستردنبيرغ . وفي الادب الاسباني سرفانتس • واكتشفت اثناء قراءاتي كاتبين مهمين : نيفل شوت في استراليا والكاتب الامريكي ملفيل • العجيب اني بعد هذه

السياحة تدعم رأيي في ان الفن ظاهرة انسانية محلية • وهي في هذا تختلف عن العلم فالفن يجب ان يعبر عن انسان معين ، في حين ان العلم ليس كذلك قراءاتي دعمت رأيي بأن ينبع الفن من داخلنا ، من ارضنا• فلا بد ان تكون لنا قصتنا القصيرة المختلفة اختلافا تاما عن القصة الروسية مثلا• ليس هذا فقط، بل انه يجب ان تكون لكل كاتب منا قصته الخاصة وتطوره الخاص ، ولكن قصصنا جميعا ينبغي ان تكون لها ملامح عامة تكون فيما بينها ملامح هذا الفن عندنا • وبالنسبة لي شخصيا فقد كانت قراءتي لأي كاتب او عمل ادبي تؤثر في تأثيرا عميقا لاني اعتبر نفسي، اولا واساسا ، قارئا • واذا كنت اكتب ، فانما لافتقادي لشيء لا اجده في قصص الآخرين • واني اعتبر مقياس امتياز الكاتب بمقدار الاثر الذي يحدثه فينا • ولي مع تشيكوف بالذات قصة : ذلك انك لا بد اذا قرأت لتشيكوف ان تصبح رغما عنك تشيكوفيا • وحين قرأته وحاولت الكتابة بعد هذا كنت اجد رؤاه تفرض نفسها علي ولو بطريقة غير ظاهرة . انما كنت وحدي الذي اشعر بها • لكي تكون اصيلا يجب ان تكون رؤاك اصيلة • وقد كلفني تشيكوف كفاحا مريرا وعنيفا للتخلص من استبداد رؤاه وسيطرة افكاره على اعمالي . كفاحا استغرق مني عاما كاملا (حوالي ١٩٥٥) •

وعاد يوسف ادريس بعد صمت قصير الى «لحظة الحضور» التي نعيشها معا ، كما عشت ذكرياته من قبل ، حرفا حرفا ، على ارض الواقع المرير ، بكل صلابتها وبكل ضراوته •

* لقد مارست اكثر من اداة تعبيرية ، كالمقال والقصة بنوعيها والمسرحية بأشكالها المختلفة ، فالى اي مدى تستطيع ان تمسك باحد هذه الفنون وتقول : هـذا فني ؟ وماذا يلجئك الـى استخدام الاشكال الفنية ؟

ادريس : لو كنت حقا استطيع ان امسك باحد الفنون واقول : هذا

فني ، لما مارست الاشكال الاخرى • ولكني في الحقيقة اؤثر ثلاثة اشكال ، القصة القصيرة تأتي في المقدمة ، ثم الرواية القصيرة ، ثم المسرحية ــ وان كنت بعد ان لمست الشكل المسرحي عن قرب وعشته بكل جوارحي اصبح عندي اقدس الاشكال الفنية ، وامتعها •

هنا . خفتت حدة صوته . وقبل ان يصل الى درجة الهمس كنت اجتر في ذاكرتي تلك الفترة القاسية التي عاشها يوسف ادريس منذ اكثر من عام موزعا بين شد وجذب نفسي عنيف ؟

* مضت فترة طويلة بين احدث مجموعة قصصية لك ، وتجاربك الجديدة التي تبدأ في رأيي بقصة (اللعبة) التي نشرت بالعدد الرابع من مجلة «الكاتب» هذا العام • فما هو تفسيرك لفترة الانقطاع هذه (عن القصة القصيرة) التي امتلأت بنشاطات الصحفي والمسرحي ؟

ادريس : لقد فسرتها بنفسك من ناحية ، ومن ناحية اخرى فاني كنت في فترة بحث دائبة عن موضوع القصة القصيرة وشكلها المعبر عن انسان هذا القرن • فللأسف كانت القصة القصيرة ولا تزال تدور حول فلك تشيكوف ، في حين ان تشيكوف كتب ليعبر عن انسان اواخر القرن الماضي واوائل هذا القرن ، الانسان «الرايق» • انساننا اليوم يحيا في تناقضات صارخة لم يعرفها قط عصر تشيكوف • ومن الواجب بالتالي ان تعبر عنه قصة قصيرة في موضوعها ومبناها لم يعرفها عصر تشيكوف • وليس عصر تشيكوف فقط ، ولكن ايضا عصر الواقعية الاشتراكية في شكلها البسيط المباشر الذي طبقت به باختصار ، كنت اتأمل ما يجب علينا عمله • احضر نفسي لثورة ما بعد الواقعية الاشتراكية، وقفزة ما بعد غوركي وتشيكوف • وليس هذا غرورا او محاولة مني، لا قدر الله ، لوضع نفسي في موقف الثورة على هؤلاء الاساتذة الكبار• ولكن الكاتب في مجال مسئوليته عن فنه يجب ان يحس بهذه المسئولية

ويبحث لها عن الحل حتى وان وضعته هذه المشكلة في صورة الذي يتخذ لنفسه مسئولية اكبر منه بكثير •

بهذه الكلمات تلمست المدخل الطبيعي الى عالم يوسف ادريس الجديد:

* الملاحظ على قصصك الجديدة انها نقطة تحول في فنك . ولست اعتقد انها مقصورة على قصصك القصيرة . وانما هي تتجاوزها الى مسرحك • فهل يعني ذلك ان ثمة «رؤيا» جديدة تقتحم عالمك الخاص ، تنعكس على اشكالك الفنية انعكاسات مختلفة ؟

وكأنه ما يزال مستمرا في اجابته السابقة ، قاطعني بقوله :

ادريس : بالضبط كما تقول ، ولكنها في رأيي ليست رؤيا جديدة، انها في الحقيقة امتداد لرؤياي السابقة — الى مدى ربما ابعد . ربما اعمق ربما اشمل • ذلك الامتداد الذي ربما جعل من الظواهر المتفرقة ظاهرة واحدة مترابطة ذات قانون • وربما جعل من الظاهرة التي كنت اراها محدودة ظاهرة اشمل واعم ، حتى لتأخذ شكل القانون العام• معنى ذلك : هي مرحلة يلتقي عندها الواقع الخارجي كما احسه . بالفلسفة الداخلية كما تبلورت من خلال تجاربي بالرغبة في الخروج للناس بحلول جديدة لمشاكل قديمة• تمتزج هذه العناصر الثلاث لتكون ما اسميه بالعالم الفني الموازي للعالم الموضوعي . ولكنه لا يخضع لقوانين لانه يملك قوانينه الخاصة وقيمه الخاصة •

وعندما قطعنا الطريق من العيادة الى المنزل هربا من ملل المكان . حاولت ان استجمع في مخيلتي خيوط المقالات السبع التي نشرتها احدى المجلات دفعة واحدة باقلام كبار النقاد ردا على ما دعاه هو بالمسرح المصري • ولكن سيارته الصغيرة لم تدع لي بمعدل سرعتها المذهل الا آن اصوغ السؤال :

* قيل الكثير بشأن « الفرافير » ويعنيني اولا ان اناقشك في

المقالات الثلاث التي نشرتها العام الماضي حول المسرح المصري•
ماذا تعني بمصرية المسرح ؟
وبدا على وجهه انه سيحسم الاجابة في اقل عدد من الكلمات:

ادريس : المسرح موضوع مجسد بطريقة حيه امام الناس • والمسرح المصري اعني به العثور على الموضوع المسرحي المصري ، على درامتنا ، على ما يضحكنا ويبكينا ، وتجسيد ذلك الموضوع داخل شخصيات مصرية ذات سلوك مسرحي مصري ، اي ذات طريقة مصرية في التمثيل •

❋ من جديد ، ما معنى «المصرية» هنا ؟

ادريس : مثلا ، الخطيئة مشكلة اوربية مسيحية ، ولهذا كانت من الموضوعات المفضلة لكتاب المسرح الاوربيين • فهي موضوعهم المسرحي والتراجيديا والكوميديا طرق تجسيد مسرحي اوربي ، لأن الشخصية الاوربية ساعة الجد تأخذها جدا وساعة الهزل تأخذها هزلا • في مقابل هذا نجد ان موضوع الشرف مثلا ، او الامانة او الاخلاص موضوعات شديدة الحساسية بالنسبة لنا ، لذلك تصلح موضوعات لمسرحنا ونحن ليس لدينا كوميدي في ناحية وتراجيدي في ناحيةاخرى• في حياتنا لا نطيق البقاء على وتيرة واحدة ، ولا نستطيع ان نبكي طويلا او نضحك دائما • باستمرار تختلط في عيوننا دموع الفرح بدموع البكاء بدموع الشفقة على النفس ، أي رثائها ، بدموع الأخذ على الخاطر لهذا ، مرة اخرى ، فتجسيد موضوعنا المسرحي لا بد له من ان يأخذ اشكالا تتلاءم مع طبيعتنا • ان المشكلة ليست بالطبع على هذه الدرجة من البساطة ، فالموضوع خطير وعميق ولا تكفي كلمة للاشارة اليه • وعندما اخذنا راحتنا في الشرفة المطلة على النيل ، والاشجار المتعانقة تحاول ان تخفي مساحات كبيرة من انعكاس الليل على المياه السمراء ، بدا المشهد أسطوريا ، ردني الى قضية العلاقة بين النظرية والتطبيق • فليس المهم هو ان يتبلور في وعينا مفهوم نظري واضح لمعنى المسرح ، ربما

يخلق هذا المفهوم ، ناقدا كبيرا . او فيلسوفا في عالم الجمال . اما بالنسبة للكاتب المسرحي فهنا المشكلة .

* ما هي المشاكل التي صادفتك في تطبيق الاسس النظرية للمسرح المصري على « الفرافير » ؟

ادريس : : قابلتني مثلا مسألة « شكل » المسرح . ففي حين ان طبيعة حياتنا المفتوحة تتلاءم مع طبيعة المسرح الدائرة، وجدت ان مسارحنا كلها قد بنيت على الطراز الاوربي . وفي حين ان المسرح المصري يكون الممثلون فيه قريبين جدا من الجمهور ، بل يظهرون من بين افراد المشاهدين وكأنهم الجزء الذي سيقوم بالتمثيل من الجمهور . اذ المسرح المصري كما اتصوره ليس مسرحا ولكن « حالة تمسرح » كما في الزار والذكر والغناء حيث الكل يرقصون ويغنون . حيث المتعة المسرحية لا تتأتى الا باشتراك الجميع . بينما المسرح كما اخذناه عن اوربا ينعزل فيه الممثلون عن الجمهور تماما . والمتفرج ينحصر دوره في المشاهدة وكأنه غير موجود ، لأنه دور سلبي . مشكلة اخرى صادفتني هي التمثيل الاوربي بمدارسه القديمة والحديثة قائم على التأثير في المتفرج عن طريق التمثيل. في حين ان التمسرح المصري في رأيي والعربي بشكل عام . قائم على اساس اندماج الجمهور ليس كنتيجة للمبالغة في التمثيل او حشد الطاقة التعبيرية في الصوت وحركات الجسم ، ولكن عن طريق اشعار المتفرج انه هو نفسه الممثل واشعار الممثل بانه الممثل والمشاهد معا . اي ان المسرح الاوربي يؤثر عن طريق خلق مسافة مادية وانفعالية بين الممثل والمشاهد . في حين ان المسرح المصري كما ينبغي أن يكون (وكما هو موجود الان في الاشكال ـ الشعبية البدائية) يؤثر عن طريق الغاء هذه المسافة نهائيا . وجعل المشاهد في نفس المستوى الشعوري للممثل ، والممثل في نفس المستوى الانفعالي للمشاهد .

مرة اخرى عدنا الى تجريدات العالم النظري ، واذا كنت بطبيعتي

اميل الى هذا العالم الغريب ، فان الواقع يستهويني بما يطرحه كل لحظة من مستويات جديدة للمعرفة • « الفرافير » ، مثلا ، تسقط الحائط الرابع كما هو الحال عند بيرانديلو ، وتستخدم الكورس كما هو الحال عند اليونان ، وتعمم المأساة الانسانية في مشهد او مشهدين كما هو الحال عند بريخت • وعشرات التأثرات الاخرى بالمسرح الغربي تبدو على « الفرافير » • بل ان المضمون الفكري الذي تعالجه لا يمكن نسبته الى ارض مصر وحدها ، بل هو مضمون عام يشمل الانسانية باسرها • فما هو المقصود بمصرية « الفرافير » ؟

وانفرجت اختلاجات وجهي حين انتقلت العدوى الى وجه يوسف ادريس وهو يردد :

ادريس : كل المضامين عالمية بطبيعتها • ولكن ، كما قلت ، كل شعب من الشعوب يتميز بحساسية خاصة تجاه هذا المضمون او ذاك • وموضوع « الفرافير » هو موضوع المساواة بين البشر • ولعلك لا تجد شعبا من الشعوب عانى من هذه المشكلة لآلاف السنين وجأر وهو يطلب لها حلا مثلما عانى الشعب المصري • « فأنت سيدي ليه ؟ » موضوع مسرحي مصري ، اما ان يثبت ان العالم كله بدرجات متفاوتة يسأل نفس السؤال ، فهو دليل على أن الموضوع مصري اصيل ، باعتبار ان اصالة شعبنا مستمدة من حقيقة انه جزء لا يتجزأ من البشرية ، يعذبه ما يعذبها ، وان كان في هذه الناحية بالذات يتعذب اكثر • اما المصرية في شكل « الفرافير » فهو انها احالت المسرح الى « سامر » شعبي تلقائي ، وجعلت من الفرفور لسانا مصريا لاذعا لا يهدأ ، لا يعجبه العجب ولا الصيام في رجب ، على رأي المثل الشعبي الشائع • وكسرت قانون الواقع الحرفي ، وخلقت مواقف مسرحية مصرية لا علاقة بينها وبين الواقع ، ولكنها توهم بالصدق الكامل ولا تكاد معها ان تحس بلا معقوليتها •

وظهرت « الفرافير » على خشبة المسرح ، صفقت لها الجماهير اطول

عدد من الليالي ، هتفت الجماهير للمؤلف في الليلة الاولى للعرض . وقف يوسف ادريس يرد التحية والدموع تقاوم جمود عينيه ، وقال شباك التذاكر كلمة خطيرة : « الفرافير » اول مسرحية ذهنية تغلق صالة العرض على العدد الكامل من المشاهدين • اما النقاد فكان لهم رأي مختلف • باستثناء اصوات نادرة ، ضجت منابر النقد المسرحي بالهجوم العنيف على مؤلف « الفرافير » • منابر لم تكتب كلمة « الاشتراكية » مرة واحدة في حياتها قبل عام ١٩٦١ صرخت وتشنجت وقدمت في مقالاتها بلاغات موقعة الى الشرطة لتقبض على يوسف ادريس (المتهم عند هذه الجهة بالاشتراكية) لأنه يعادي الاشتراكية ، وانه يروج لغيبيات القدرية المطلقة ، وانه ، وانه •••• وتعددت التفسيرات « للفرافير » بصورة جعلت منها الخبر الاول في الصحافة الفنية لعدة اسابيع • كنت ارى في ذلك الوقت ان قضية الحرية هي الوجه الآخر لقضية الاشتراكية . وهما معا مضمون « الفرافير » والقيت همومي كلها على يوسف ادريس ، ليقول :

ادريس : مصدر التفسيرات المتباينة انني لم اعالج الموضوع بتحيز سطحي بحيث يبدو الحق ناصع البياض والباطل حالك السواد • التناقض حاد لأن كل رأي مستوفى تماما ويكاد يماثل فيه قدرته على الاقناع الرأي الآخر • لهذا ظن بعض الذين يأخذون الاعمال الفنية ببساطة وبلا دراسة او عناء اني أناصر هذا الرأي او ذاك • في حين ان العكس قد يكون هو الصحيح • اما رأيي في « الفرافير » فموضوعها هو التناقض المدمر بين الفرافير (البشر) وبين القوانين التي يضعونها لحياتهم فيتحولون فرافير عندها وتصبح تلك القوانين هي (السيد) • انها صرخة تطلب وجودا انسانيا لا يصبح الانسان فيه عبدا لنظامه • ويخيل الي انني اخترت هذا الموضوع لأنه في رأيي موضوع الساعة في عالمنا المعاصر ، الذي تشبع الى درجة اليأس بالأنظمة التي وضعها الانسان لوجوده على امل

ان تؤدي به الى الوجود السعيد • فلم يحدث . واصبح الانسان اسير نظامه غير الانساني • والنتيجة هي الانفجارات والتعاسات والحروب والتهديد بالحروب • النتيجة عالم محموم من ثلاثة آلاف مليون فرفور في حالة عجز •

* في « الفرافير » سقط الحائط الرابع كما يقولون . فما هي النتائج التي حصلت عليها أنت شخصيا من هذه التجربة لاعمالك القادمة ؟

كنت ارتب كلمات هذا السؤال . وفي ذهني محاولته المسرحية الجديدة التي لم يتمها بعد • كان قد «سرح» معي ذات يوم وراح يسرد لي باهتمام كيف أنعمله الجديد اكتشفه اثناء الكتابة نفسها ، اذ وجهه البناء الى عالم آخر لم يكن في وعيه حين بدأ الكتابة :

ادريس : النتيجة انني اكتشفت مدخلا الى المسرح العربي . ومن خلال تجربة «الفرافير» بدأت ادرك المسرح الذي كنت اطمح فيهوالمسرح الذي يؤثر في جماهيرنا •

* في ذروة احتدام المعركة المسلحة بيننا وبين الاستعمار ، عام ١٩٥٦ ، وفي غمرة السيادة الفعلية للاتجاه الواقعي على الفن، ظهرت مسرحيتك . « اللحظة الحرجة » تقدم لنا البطل السلبي • فهل كان هذا البطل انعكاسا مباشرا لواقع حرفي ، ام اردت به معادلا موضوعيا لمعنى الايجاب في الفن ، الذي يمكن استخلاصه من السلب ؟ ما رأيك عموما في قضية البطل المسرحي . كفرد او مجموعة ؟ هل هو تجسيد لدوافع انسانية خالصة تحرك الدراما ، او هو فكرة او مجموعة افكار تدور في فلك الدراما ؟

ادريس : الحقيقة ان ما يجذبني في هذا السؤال كله هو تساؤلك عن ماهية البطل المسرحي • لأن الاجابة عليه تتضمن الاجابة على كل

الاسئلة التي اثرتها . البطل المسرحي ليس ، كما وصفه ارسطو بطلا ذا مواصفات ثابتة . انه شيء غير ثابت الخصائص . وخصائصه دائما مستمدة ليس مما يريد الكاتب قوله ، ولكن من المناخ النفسي الذي يعيش فيه جمهور المسرح . فالجمهور احيانا يطلب بطلا يقوم باعمال خارقة شجاعة . حين يكون هذا الجمهور في حالة يأس وفي حاجة الى نسيج العنكبوت الذي يمد عليه امله . واحيانا حين يكون الجمهور في حالة غرور وثقة لا حد لها بالنفس . يصبح في حاجة الى بطل ساخر لاذع يرده الى صوابه. فالبطل وسيلة فنية يستحضرها الكاتب بمواصفات خاصة ، بحيث اذا امتزج بالجمهور وتفاعل معه يقرب هذا الكائن الخرافي ذا المائة عين واذن الى الخط الطبيعي للحياة .

* من « جمهورية فرحات » و « ملك القطن »الى « اللحظة الحرجة » و « الفرافير » صادفتك مشكلات المسرح الحقيقية على الخشبة . فالى أي مدى كان النص الادبي في رأيك معوقا او خادما للحركة المسرحية ؟ أي ، ما هي مسئوليتك ككاتب ازاء قوة او ضعف اعمالك بعد ان أمست كائنا حيا متحركا على خشبة المسرح ، لا مجموعة من الحروف بين دفتي كتاب ؟

ادريس : المسرح لا يدخل ، او لا يجب ان يدخل ، تحت باب « الادب » الا اذا امكنك ان تدخل الرياضة او المؤتمرات السياسية تحت بند « الادب » . المسرح ليس من الفنون الجميلة . انه ظاهرة لا مثيل لها في الفنون او الآداب او الحياة . من الممكن ان تسميه فنا اجتماعيا او ظاهرة جماعية ، لأنه بينما الفنون الاخرى ، ينتجها الفرد ليستهلكها الفرد او الافراد ، يقوم المسرح في رأيي على اساس مختلف فالمسرح فن ، الكاتب فيه جزء من عملية خلق جماعية واسعة. الممثل جزء اخر . المخرج كذلك . ومؤلف الموسيقى . وكل فرد من افراد الجمهور الحاضر . وبعض

الروايات تنجح لأن شرارة خلق تحدث بين هـذه المكونات جميعهـا ، فيحدث منها « كل » وجداني جماعي لا تستطيع ان تميز عناصره . وانما اما ان تنفعل له ويتم العمل المسرحي . أو لا تنفعل بالمرة فلا تحدث الظاهرة المسرحية . في المسرحيات الاولى لأي كاتب . وبدافع الرغبة في اظهـار براعته ، تخرج كتابته « ادبا » يضعف المسرح ان لم يفشله . وفقط حين يدرك الاسرار المكونة للظاهرة المسرحية فيستحيل النص عنده الى وسيلة تعطي امكانيات اكبر للعناصر الاخرى الداخلة في المسرح ـ فقط حـين يدرك هذا تبدأ كتابته تصبح كتابة مسرحية حقيقية .

* في « جمهورية فرحات » جربت بنفسك اعـداد احـدى قصصك مسرحيا ما رأيك في مسألة اعداد القصص للمسرح : هل تفيد المسرح حقا ؟

ادريس : لا تصلح اية قصة للاعداد المسرحي . «جمهورية فرحات» بطبيعتها كانت مسرحية أكثر منها قصة . فانا لم اعدها في الحقيقة ولكنها كانت معدة سلفا من تلقاء نفسها . تجربة الاعداد المسرحي عندنا كانت فاشلة . لأنها كانت « تسرح » القصص في حين ان المسرحية ليسـت قصة ممسرحة ، فالقصة في المسرحية اقل مكوناتها اهمية . لأن الاساس في المسرحية هو الموقف . والقصة ليست الا وسيلة وخيطا يربط مجموعة من المواقف . وفي القصص الممسرحـة ، المواقف قليلة او معدومـة والاعتماد الرئيسي على الاحداث . ولهذا تبدو القصة الممسرحة كائنا ميتا على المسرح . وفوجئت مع يوسف ادريس بأن المسرح استغرق ليلتنا او يكاد . فكان لا بد من العودة الى حبه الأول : القصة . لقد عالج الرواية القصيرة عديدا من المرات، فكانت المشكلة الاجتماعية هي المحور الرئيسي لاعمـاله التي تبدأ من « قصة حب » و « قاع المدينة » وتنتهي « بالعيب » و « الحرام » .

* فهل تظن ان المشكلات الانسانية الجديدة التي اقتحمت داخلك

تتلاءم مع هذا الشكل ، أم أنك تبحث عن شكل روائي جديد .
ام تكتفي بالقصة القصيرة ؟

ادريس : رأيي ان الرواية القصيرة اسلوب مثالي لعرض بعض المواضيع القصصية ، مثالي بالنسبة للكتاب الذين لا يملكون صبر مرغريت ميتشل • اني افضل همنغواي في «العجوز والبحر» ذات المائة صفحة على ديكنز في صفحاته الألف في « الصغيرة دوريت » • الفن ليس بالحجم . ولا حتى المادة • فقنبلة الذرة رغم انها اصغر قنبلة الا انها اقوى بعشرات الآلاف من المرات من اكبر الطوربيدات• والحقيقة انني لا استطيع الجزم بشكل العمل مقدما ، فالموضوع هو الذي يحدد لي شكله الخاص •

* اذن لندخل الى الشكل الجديد في قصصك الجديدة : ماذا تكون لعبة المسدس في « اللعبة » وشراء البقرة في « بالذمة والامانة » اذا لم تكن ادوات رمزية في التعبير ، تسعفك اكثر من ادوات الاتجاه الواقعي في الفن ؟ فمن أية تقاليد فنية تستمد هذه الادوات ؟ وما هي تجربتك الذاتية معها ؟

ادريس : اني اختلف معك • فالمسدس والبقرة مسدس حقيقي وبقرة حقيقية ، فأنا اعتقد ان الرمز بهذه الطريقة لا معنى له ، اذ لماذا نرمز بالمسدس الى شيء آخر ؟

* لا اقصد بأن يكون المسدس نفسه بديلا عن شيء آخر تضمره• ولكن « الموقف » الذي ركزت عليه القصة اضواءها هو موقف لعبة المسدس من القادم الجديد •

ادريس : اذا قصدت ان الرمز هنا هو في استخدام المسدس استخداما مختلفا عما هو عليه في الواقع ، فهذاليس في رأيي رمزا ايضا ، لأن قانون« الكون الفني » لا يحتم استعمال الاشياء كما تستعمل في عالمنا الواقعي • اذ المضمون في تلك الرؤيا الفنية انما يتضح من خلال

ذلك الفارق بين الاستعمال الواقعي للشيء والاستعمال الفني لنفس الشيء •

* في كل من « العيب » و « الحرام » محاولة لتحليل الوضع الاجتماعي في الريف والمدينة بعد الثورة• فالى أي حد تتصور ان الفن قادر على التقاط مراحل التحول الثوري ، من خلال تجربتك الشخصية ؟

قبل أن يجيب قطب طويلا وهو يحاول ان يجمع شتات نفسه :

ادريس : اكبر خدمة يمكن للفن ان يقدمها للثورة هي ان يكون هو نفسه « ثورة » ، ان يحيل الانسان الى « ثورة » ان يجعل الانسان يؤمن بالحل الثوري سواء لمشكلاته الخاصة او لمشكلات أمته • اما اولئك الذين يريدون ان يجعلوا من الفن اداة لتمجيد منجزات الثورة في مجالاتها المادية ، فهم اناس لا يعرفون معنى الفن ولا معنى الثورة •

ولم تمح التقطيبة ، ولم يعد الى نفسه ، فقد كان يسترد الى مخيلته فيما اعتقد تاريخه الطويل مع ادعياء الفن والثورة ، الذين صادفهم في طريقه مع الفن وفي طريقه مع الثورة • لهذا استهوتني الاجابة في استئناف السؤال على وجه آخر :

* حرية الفنان في المجتمع الاشتراكي من اكثر القضايا حساسية، لما تواجهه الدولة الاشتراكية عادة من مصاعب الميراث الرجعي القديم • فما هو موقف الفنان من قضية الحرية في مجتمع له ظروفه الخاصة كمجتمعنا ــ فهو لم يرث تقاليد حضارية عريقة في حل مشكلات الحرية ، بل على العكس ورث تقاليد راسخة في العداء للديمقراطية ، ومع هذا تحاول بلادنا ان تجعل من الحرية والاشتراكية قضية واحدة ــ ما موقفك الفني منها ؟

عندئذ لم يتردد يوسف ادريس في أن يقول :

ادريس : أنا اعتقد ان هذه القضية ليست بحاجة الى موقف فني من الكاتب بقدر ما هي بحاجة الى موقف فكري له • والمجتمع الاشتراكي يقوم ليوفر للناس الخبز والكرامة والحرية • بمعنى ان الحرية غاية وليست وسيلة كما يحلو لبعض الناس ان يصوروها • وليس هناك بديل للحرية الا المزيد من الحرية • ولست اعرف لماذا يقرن البعض بين الاشتراكية والتضييق على الحرية ، وكأنهما عدوان • بينما الضمان الحقيقي للاشتراكية هو حرية المواطن في اعتناقها والدفاع عنها • والضمان الحقيقي للحرية هو في اشتراكية العمل وعدالة توزيع ناتجه • ان مجتمعنا يتجه الى الاشتراكية اتجاها حقيقيا ، ومعنى هذا انه ايضا يتجه الى الحرية • ولهذا ففي الوقت الذي عليه فيه ان يكبت اعداء الاشتراكية الذين هم اعداء الحرية ، لا بد أن يوفر الحرية للمدافعين عن الاشتراكية لأنهم في نفس الوقت المدافعون عن الحرية •

وشغلتني الشعيرات البيض التي غزت رأس الابن البكر لجيلنا ، بقضية اخرى :

* ثمة جيل جديد من الكتاب الشباب يحاول كتابة القصة القصيرة • بعضهم بدأ حياته مقلدا حرفيا لك ولغيرك • وبعضهم بدأ مقلدا للثقافات الاجنبية التي يقرأها • وبعضهم — وهم القلة — يبدأ من النقطة الصحيحة لكل بداية اصيلة ، من تفاعل الذات مع الواقع • ما هي ملاحظاتك على انتاج هذا الجيل التالي لجيلنا ؟

ادريس : ايضا ، اراني لا اتفق معك في ان الكتاب الجدد بعضهم نسخ مكررة — سواء عني او عن غيري • واريدك لكي تصدق ، ولكي تقتنع حتى بمن تسميهم كذلك ، ان ترجع معي عشر سنوات الى الوراء او ربما اكثر قليلا لتدرك ان اية قصة يكتبها احدهم ، مهما كان ناشئا ، الآن ، اكثر صدقا واعمق من كثير من انتاج بعض كبار كتاب الجيل

الماضي • ان ظاهرة التأثر ظاهرة انسانية ، وهي البداية الحقيقية للاصالة• ففي الرسم مثلا لعلك تعرف أن الفنان يبدأ بنقل لوحات غيره لتدريب ادواته وشحذها، كي يستطيع بعد هذا ان يستعملها في التعبير عن موضوعه هو واحساسه •

والآن هل استطيع ان اقول ليوسف ادريس :

* كيف كان تفاعلك مع الحركة النقدية ، ولقد كنت واحدا من الذين عني بهم النقد طيلة السنوات العشر الأخيرة ••؟

كنت اعلم مقدما أنه سيثور ، فطالما كانت شكواه التي لا تنقطع ، هي النقد :

ادريس : اشكرك على استعمالك كلمة «عني» لأنك قد تعجب اذا عرفت أني قد اصدرت اربعة عشر كتابا لم اقرأ نقدا الا لاثنين او ثلاثة منها ــ دون حساب المسرحيات طبعا • وايضا لا اريد أن استعمل كلمة «النقد» فالنقد فيما كتب نسبة ضئيلة جدا ، لأن النقد في رأيي عمل فني كامل • كل ما في الامر ان مادته الخام هي اعمال فنية اخرى • ولكن الكتابة عن اعمالي الاولى افادتني كثيرا ، فقد اكسبتني بعض الثقة في نفسي ، اما افادتي ككاتب الى مواطن القوة والضعف ، اما ارشادي عمن اكون وماذا يمكن ان اكون اما اخباري عما بالضبط فعلت ــ فهي امور لم تحدث ونادرا جدا ما كانت تحدث •

وسطت على جلستنا خيوط شاحبة من ضوء الفجر ، خيوط تتشابك مع اغصان الشجر الذي يحجب عنا مساحات شاسعة من صفحة النيل السمراء • فنظرت في وجهه المتعب :

* ماذا تريد ان تحققه لنفسك ، وللأدب العربي ، وانت ما تزال قبل الاربعين ــ في تلك المرحلة الكفيلة بتحقيق الاحلام ؟

ادريس : اما لنفسي ، فاني اتمنى أن استمر في امتلاك القدرة على أن أحلم • فلقد قضيت الحياة منذ طفولتي ومتعتي ليس ان احياها ،

وانما ان احلم بحياة امتع ، وربما كتبت لكي احرك في الآخرين القدرة على ان يحلموا هم أيضا احلامهم الخاصة • فالانسان بلا احلام في رأيي كائن اعمى • فالحلم هو الامل المبصر المستشرف ، هو قدرته على ان يرى الى الامام وان يجمع الماضي والحاضر والمستقبل في نقطة لقاء وهمي ، هي الفن كما اسميها عندي ، وكما هي لا بد الجزء الثمين المتمرد الخالق في كل البشر ••• واما للادب العربي ، فهو ان تنتهي معاناته من مرض انفصام الشخصية والانقسام على نفسه الى لغة وموضوع تراث يعامل بالتقديس وحاضر لا يلقى اي احترام ••• للادب العربي ، آمل ان ينتهي من معاركه الداخلية التي تجعل المواطنين يحسون بالادباء وكأنهم جماعة اعتزلت الحياة واوغلت نفسها على معارك تفاصح حمقاء . ذلك الاحساس الذي يدفع الفنان والشعب لأن يتخذ الشيوخ سابقا والادباء بعد هذا مادة لسخريته اللاذعة ••• للأدب العربي ، احلم بأن ينتصر على انقساماته. ويكسر الحوائط القائمة بينه وبين الناس ، ويخرج ادباؤه وكتابه وفنانوه الى الحياة رسل انسانية وانبياء قيم • بالسياسة قد نهزم الاعداء ونحرر البلاد والانسان ، ولكن لا سبيل الى ضم مجتمع متحضر واحد من جماهيرنا التي تحررت ، الا بالفن ــ وبالفن وحده• ان بعضنا يكتب لانه يريد ان يكون كاتبا كسارتر وهمنغواي، وبعضنا يفضل ان يكتب المسرح جماهيرنا التي تحررت ، الا بالفن ــ وبالفن وحده• ان بعضنا يكتب لانه في اوربا كتابا او لأن في بلادنا طه حسين • انني احلم أن نصل الى اليوم الذي نكتب فيه لاننا نحب شعبنا ، ونحبه ان يكون اكثر الشعوب ادبا وذوقا واخصبها انسانية ، نكتب بدافع من واجب ملح نحسه ازاء مواطنينا ولا نملك الا اداءه ، نكتب لا لاننا نريد الخلود لأنفسنا وانما لأننا نريد الخلود لانساننا وقيمنا ، لاننا نريد ان نصنع في بلادنا حضارة ليست انعكاسا للحضارة الاوروبية ولكن حضارة نابعة منا••• حضارة من خلقنا وفكرنا، حضارة نثري بها حضارة عالمنا ونضيف اليها، ويكون ادبنا العربي

وفننا وعلومنا وسيلتنا للوصول الى هذا المستوى الحضاري • اني احلم بهذا ـ اقصد اني أراه رأي العين المتفائلة المؤملة المبصرة •

وبدأت اطوي اوراقي ايذانا بالرحيل ، والمشهد الاسطوري المطـل على النيل لاينفصل عـن كيان الرجل الواقف أمامي ، الرجل الذي خطا اولى خطوات جيلنا ، وما يزال على الدرب • هجر الطب والسياسة وبقي شيء واحد ، له ولنا وللتاريخ ـ شيء نسميه عادة بالفن •

إحسان عبد القدّوس

بيننا حساب قديم ...

فمنذ خمسة اعوام كتبت ان احسان عبد القدوس يلح في مقدمات كتبه الحاحا واضحا على هذا السؤال : هل انا صحفي ام اديب؟ وقلت انه سؤال جاد تنبع اهميته من ان السمة الاساسية في ادب هذا الكاتب هو ذاك الامتزاج بين الاسلوب الصحفي والمعالجة الادبية للتجربة التي يتناولها بالتعبير . وكانت هذه السمة خيرا على الادب في احدى مراحل تطوره ، وهي تلك المرحلة الواقعة بين الاسلوب العربي القديم ، والاسلوب الحديث . فقد اسهمت بصورة جدية في اذابة الثلوج اللغوية المعوقة لتطورنا الفني . غير ان مجهود احسان في هذا السبيل لا يقتصر على الجانب اللغوي فحسب ، لان هذا الجانب لم يتم بمعزل عن الموضوعات التي يطرقها في اعماله القصصية .. فقد تطور بالرؤية الرومانسية للجنس عند معظم ابناء جيله الى رؤية اكثر تقدما . اذ حاول مرارا ان يتخطى تلك المرحلة الضبابية ليصور «الانهيار» الكامن في اعماق الفئات العليا من المجتمع .. «ولولا ان اسلوب احسان تجرد في ذلك المزيج من الاسلوب الصحفي والمعالجة الادبية ، لاستطاع ان يثري ادبنا باخطر مراحل الانتقال التي عرفها مجتمعنا من القيم القديمة الى القيم الجديدة» ولكن هذا الكاتب ظل مغلولا في قيود غريبة

على الفن منذ بدأ الكتابة الادبية حتى انه لم يستطع التخلص منها الى الان ، وحالت هذه القيود والاغلال بينه وبين الابعاد المختلفة التي كان يمكن ان يصل اليها ، لو انه تحرر قليلا من تلك العوائق» •

وكانت اولى هذه العوائق في نظري انه يستمد من الصحافة اكثر اسلحتها تدميرا للادب ، فالاسلوب الصحفي ينسيه في أغلب الاحيان معنى التجربة في الادب ، واذا اكتشف التجربة سارع ذلك الاسلوب باجهاضها • «وهنا تسقط التجربة في وهاد السطحية والسكون ويتوقف العمل الادبي عن ان يكون ادبا» • واختتمت البحث ـ الذي يمكن الرجوع اليه مفصلا في كتابي «ازمة الجنس في القصة العربية» ـ بقولي ان احسان في اغلب قصصه صنع شيئا لا هو بالصحافة ولا هو بالادب ، ولا هو بين بين •

وبالرغم من انني لم اترك حرفا مما كتبت دون الاستشهاد بنصوص كثيرة عدت فيها الى الاعمال الرئيسية لاحسان وراعيت ان يمثل كل منها مرحلة ما من مراحل تطوره ، الا ان غضب احسان دفعه لان ينكر علي انني قرأت شيئا له بل ذهب الى بعيد وانكر على النقاد جميعا انهم يقرأون شيئا له او لغيره •

كان ذلك منذ خمس سنوات ، اضاف احسان خلالها الى مجموعة اعماله بعض القصص القصيرة وروايتين كبيرتين هما «لا تطفىء الشمس» و «انف وثلاث عيون» •

والناقد دائما في حاجة ماسة الى ان يعيد النظر في ما صدر عنه من احكام •• انه بذلك يجدد شباب احكامه القديمة سواء اثبتت الايام صواب ما ذهب اليه ، او انها دلت على العكس ان «اعادة التقييم» تكسب التراث النقدي اروع ما يتبقى له وهو نقاء الضمير الفني من شوائب العرض الزائل ، سواء تجسد هذا العرض في الظروف الموضوعية للمجتمع ، او الظروف الشخصية لكل من الناقد والفنان •

وحقا لم تكن بيني وبين احسان ، في اي وقتمن الاوقات ، ايـة ارتباطات شخصية بالسلب او بالايجاب ، بل يمكن القول انني كنت احد المعجبين به ككاتب سياسي شارك في العديد من المعارك الوطنية بسواقف مشرفة ، الا انني شعرت ، وكنت اول من تصدى لادبه تصديا طويلا مفصلا ، انني وغيري بحاجة الى «اعادة نظـر» في هذا الادب بالرجوع الى «كل كلمة» كتبها .. ثم بمناقشته في هذا الذي كتبه على طول عشرين عاما ..

انني اعرف الكثيرين ممن يتخذون مواقع رد الفعل من ادب احسان فيرفضونه جملة وتفصيلا، وهؤلاء ينسون شيئا هاما هو ان ادب احسان ظل الى وقت قريب ، وربما ما يزال في بعض الاوساط وفي بعض البلدان العربية ، بمثابة «ظاهرة اجتماعية» لها اثرها الفعال في التكوين الذهني والنفسي لاجيالمتعاقبةمن الشباب . والظاهرة الاجتماعية ـ ايا كان اتجاهها ـ تستحق التحليل والمناقشة والتقييم في اطار المنهج العلمـي .

لذلك عدت الى كتابات احسان منذ بداياتها المبكرة ، الى احدث ما كتب . وحملت اليه كل ما اتصور انه ملاحظات سلبية ، وقلت له : انني اتهم مرحلة كاملة من ادبك تبدأ بـ «صانع الحب وبائـع الحب» وتنتهي بـ «النظارة السوداء» . اتهمك في هذه المرحلة بالتأرجح بين الاسلوب الصحفي والمعالجة الادبية بحيث ان اعمالكفي ذلك الوقت يصعب تصنيفها في خانة الصحافة او خانة الادب . كما اتهمك بأنـك ما تزال اسيرا لبعض رواسب تلك المرحلة كما يتضح لي ذلك في عمل حديث لك هو «لا تطفىء الشمس» . وقد تعمدت ان الاحظ انفعالات الوجه الذي امامي وانا اعيد عليه ما سبق ان اثاره فـيّ منذ خمس سنوات .. وباغتني هدوءه الشديد حين راح يقول :

احسان : اريد ان اعترف لك بصحة هذه الظاهرة ، ولكني اريد ايضا ان اشرح لك نفسي حتى اكون واضحا فيما اعني بتأييد هذا الرأي .. فأنا لا اتعمد الانضواء تحت مذهب معين .. انا كاتب انطلاقي لا اعرف لي ابا في الفن .. انا كاتب تجريبي ان شئت ان تمذهبني بمذهب معين فأنا لم ابدأ الكتابة الادبية متأثرا بخطوات احد الادباء من قبلي . وانما رحت فعلا امزج بين الاسلوب الصحفي والاسلوب الادبي محاولا ان اصنع شيئا جديدا في «روز اليوسف» منذ عشرين عاما .. وكانت النتيجة ان خرجت هذه «الصور» التي تطالعها في «صانع الحب وبائع الحب» ولا ادري اذا كان سوء حظي او حسنه انني كنت انشر على الناس كل ما يخطر على بالي دون رقابة او مراجعة . فما نشر لي يسجل تطوري بدقة ، وبالتالي فهناك ما لا ارضى عنه الان من هذا الانتاج لاني لم اكن اغربله . ولكن على اية حال ، هو انتاجي انا الذي لم اتأثر فيه باحد قط وقد بدأت بعد «النظارة السوداء» اتبين الحدود بين الصحافة والادب في صياغة العمل الفني » .

ولكن الفنان يتأثر بغير شك بما تلقاه في طفولته وصباه من ثقافات . فهي تنعكس بصورة او باخرى على وجدانه الرهيف وبصيرته الشفافة .. لذلك اشركت احسان معي في التساؤل : ما هي البذور التي غرستها في تكوينه الغض الظروف التي احاطت به من البداية ، فقال :

احسان : كانت لي قراءاتي الخاصة في الطفولة ، كلها بالطبع باللغة العربية بالرغم من انها كتابات اجنبية : روكامبول وبردليان وأرسين لوبين ، ثم اتجهت الى قراءة الادب المصري في الصبا : محمود تيمور ، توفيق الحكيم ، حسين عفيف . ولم اكن قد استطعت ان اتمثل واستوعب طه حسين والعقاد . وفي ١٩٣٨ وجهني صديقي بكر حمدي سيف النصر وصديقي زكي هاشم نحو قراءة الادب الاوروبي والسياسة . حينئذ

بهرني وايلد خاصة في حواره (اما اشعاره فقد قرأتها بعد تخرجي) ثم قرأت برنارد شو ، والتهمت اعمال موبسان فبهرني بذكائه الشديد . كما اعجبني سومرست موم في تكنيكه الروائـي وتشيكوف فـي انسانيته الغامرة وقصصهالقصيرة . غير انني استطيع ان اقول بشكل عام ان كتاب القصة القصيرة الغربيين تركوا فيّ اثرا اعمق من الروائيين. لذلك جمعت مختارات من القصص القصيرةلكل بلد من البلاد . فكنت احس بها اكثر من احساس الجغرافي بها .

لا بد اذن من العودة الى نقطة البداية ، الى تلك المرحلة الهامة في حياة كل فنان حين يشعر ان تكوينه الذاتي بلغ درجة من النضج بحيث تواتيه الجرأةعلى ان يمسك بالقلم ويخط سطورا سوداء على الورق الابيض ، يدعوها بينه وبين نفسه بالفن ، ويرغب بينه وبين نفسه ان يدعوها الاخرون بنفس الاسم .

احسان : كانت مشكلتي هي الاسلوب (حوالي ١٩٣٩ ــ ١٩٤٠) لعدم ثقتي في نفسي اني استحق ان انشر . ولقد بدأت الوالـدة ــ السيدة فاطمه اليوسف ــ تطالبني بالعمل في الاجازات حتى اتقاضى مصروفي .. كانت توجيهات والدتي مقصورة على الناحيتين النفسية والسياسية ، فلم يكن لي قط استاذ مباشر . وذات يوم قلت انه لا بد من ان اقلد احد المشهورينفاخترت طه حسينوقلدته في سن التاسعة عشرة . وانت تجد لي مقالا او اثنين باسلوب طه حسين ، ولكن لم اجد فيه عزاء . ثم قلدت التابعي .واخيرا ــ بعد تجربة ــ قررت ان اقاطع القراءة بالعربية. وعندما كنت اقرأ بالانجليزية وجدت فيها تعبيرات لو انها نقلتالى العربية لاصبحت جملا جديدة وجيدة .. فأعطاني هـذا الحق في الخروج على المألوف في التعبير اللغوي دون ان اقلد الانجليز او الامريكان وسوف تجد بنفسك جرأة شديدة في مراحل تطـوري المختلفة .. واعتقد ان هذا ما حدث لكاتب مثل توفيق الحكيم . فاذا

قرأت «عودة الروح» الانسوف تضحك وسوف تجد ان الحكيم يعيش الى الان ــ اديبا اقصد ــ لانه تطور في اسلوبه . لم تكن هناك علاقة بين «الموضوع» و «الاسلوب» في كتاباتي ، فقد كان الاسلوب في ذاته يهيمن جماليا . وكان تحرري من كل المدارس الفنية سببا في تطوير اسلوبي في مختلف مستوياته» .

هنا صارحت احسان بكل خواطري التي تزاحمت في رأسي طيلة حديثه ، وهو يتكلم . انني لا ارى انفصالا بين ما يقوله في كتاباته ، وطريقة القول في هذه الكتابات . انه يؤدي ما يريد ان يقوله في تناسق وظيفي تام ... فالمعالجة الصحفية الغالبة على بعض تجاربه الادبية هي نتاج «جوهر» هذه التجارب . فالاسلوب الموشى لم يكن مقصودا في ذاته ، وانما هو يتكامل مع طبيعة هذه التجارب . وقاطعني احسان عبد القدوس :

* قلت لك ان المصدر الرئيسي لهذه الظاهرة هو انني اردت كتابة نوع جديد من الريبورتاجات الادبية تجمع بين الصحافة والادب او بين التحقيق والقصة . وعندها احسست ان الناس تريد ان تقرأ «القصة» لا «التحقيق» ورأيت انه يمكن نشر قصة ادبية . وابتداء من «الطريق المسدود» ، تجد انني انحزت بشكل واضح الى البناء القصصي لا الصحفي .

ــ كيف تم لك ذلك ؟

* من «الطريق المسدود» بدأت ادخل شخصيات حية واضحة تصور المجتمع الذي اعيش فيه . وظل التطور فيما تلا هذه الرواية من اعمال حتى «لا تطفىء الشمس» فكان لها اكبر مجموعة من الشخصيات في ادبي . واعتقد ان تحريك هذه المجموعة من الشخصيات كان له اكبر الاثر في تصوير المجتمع موضوعيا بدلا من تقرير رأي ذاتي من خلال ابواق دعائية . هذا لا ينفي نقطة بالغة الاهمية ، وهي انني في البداية

يعنيني «الرأي» الذي اريد ان اقوله في القصة » •

ورأيت ان ادخل في «القضية» الهامة مباشرة ، تلك هي قضية «الجنس»في ادب احسان عبد القدوس •• لقد كانت ظاهرة لافتة للنظر طيلة الخمسينات • ان ارقام التوزيع تؤكد ذيوع اتناج احسان وانتشار اعماله فياوساط وبيئات متباينة •• بين الطلبة والموظفين ، وبخاصة بنات الجنس اللطيف اللائي طبعن اسمه باقبالهن الشديد على رواياته ، بطابع «كاتب المراهقين» ولكن الملاحظ ان تعدد «البيئات» او «الاعمار» القارئة له ، كانت تنتمي في مجموعها الى الطبقة المتوسطة المصرية •• ومن بين افراد هذه الطبقة اتخذ احسان مادته الفنية سواء عن طريق النماذج البشرية او بالوان الحياة التي يعيشونها • ولقد تعددت الآراء بشكل ظاهر في اعمال احسان ، فالمؤيدون يفرطون في حماستهم افراطا يريب القارىء الجاد ، والمعارضونيحتمون خلف اسوار القيم الاخلاقية والدين فيالدفاع عن «ابنائهم وبناتهم» • وبين المتطرفين في التأييد من نقاد البرجواز ، المناضلين والمتطرفين في المعارضةمن حراس الفضيلة المحافظين ، سقط احسانعبد القدوس في هوة اللامبالاة من النقد والنقاد جميعا ، واتخذ من ارقام التوزيع دليلا على ثقة القراء به • واصبح مهتما في المقام الاول بقارىء واحد جديد ، اكثر من اهتمامه بمقال مستفيض لاحد النقاد • ولعله من الاسباب التي اسهمت في استقرار احسان على هذا الموقف هو انه كان من الواضح ان هناك اعمالا كثيرة تتخذ من «الجنس» خامة لها ، ولكنها لا تفوز بالقدر ذاته من الذيوع ، والانتشار كما فازت كتابات احسان • كذلك كان هناك جيل من النقاد «الواقعيين» الذين تفاءل بهم احسان في البداية ظنا منه انهم أقدر من غيرهم على فهم «الواقع» بكل ما فيه من بشاعة وقتامة ، وانهم لم يتورطوا في تزمت الاخلاقيين التقليدي • وفاته تماما ان النقاد «الواقعيين» تحكمهم ايديولوجيةصارمة البناء لا تقل احكاما عن صرامة

القيم الاخلاقية التي يلتزم بها المحافظون ، وان التقييم الايديولوجي لاعماله لن يضعه في مكان التكريم ، لانه في نهاية الامر ليس الا كاتبا برجوازيا يتخير اكثر الجوانب السلبية في المجتمع ويقدمها في اطار براق. ومن ثم فهو يجسد لحظة الانهيار الاجتماعي في صورة لامعة تطمس شعلة الوعي بما يدور في المجتمع من ناحية ، وتطفو على السطح شهوة الاغراء بالسقوط .

سمعني احسان حتى النهايه . فقد كنت اتكلم كمن ادخر هذا الكلام منذ بعيد ، وكتمه امدا طويلا ، ثم حانت الفرصة لان يواجه «صاحب المصلحة الحقيقية» في الموضوع ، فاندفعت الكلمات التي تراكمت مع السنين ، دفعة واحدة كسيل متدفق لا تحده الحواجز والسدود .

وبنفس المعدل تقريبا في سرعة الكلام ، ونفس درجة الحرارة والانفعال ، راح احسان يتكلم بيديه وعينيه ووجهه ولسانه ، يخفي وراء هذه كلها اعصابه وقلبه وعقله .. راح يقول :

احسان : لكي اكون منطلقا يجب ان اكون صادقا مع نفسي . لم اكن من قراء الجنس في الادب، بل لقد هاجمت توفيق الحكيم حين كتب «الرباط المقدس» . ولكن اثناء الممارسة ، اي خلال عملية الكتابة ذاتها ، وجدتني على خلاف حاد مع تيمور ويحيى حقي في مواجهتهما لهذه القضية الحيوية : الجنس . شعرت بانني اما ان اهرب ، والف وادور ، واما ان اواجه الجنس كما هو، واما ان اتوقف عن كتابة القصة مثلما فعل الحكيم الذي احتجب فعلا ككاتب قصة خوفا من المجتمع بعد صدور «الرباط المقدس» . لقد رأيت ان الجنس مشكلة حقيقية في المجتمع المصري . وفوجئت بالضجة التي حدثت . وكانت الضجة ظالمة الى اقصى حد ، لان احدا لم يتعرض لي الا من الزاوية الاخلاقية . لهذا لم اهتم بالنقاش الدائر لانه لم يكن هناك نقاش على

مستوى فني • كنت ارجو ان يفيدني احد ، ولكن لم اجد • لم ار ناقدا واحدا «قلبه عليّ» يحس بان لدي شيئا يمكن ان ينمو • وقد حدثت اول ضجة حول رواية «لا انام» ففوجئت بشيئين : وجدت اولا ان هناك كاتبا كبيرا يكتب يوميا في عمود صباحي باحدى الصحف اليومية • وحين تحدثت اليه استوضحه الامر قال لي بالحرف انه لم يقرأ القصة ، ولكنه سمع عنها من الاخرين• والغريب ان هذا الموقف تكرر مرة اخرى في مجلس الامة ، فلم يكن السيد عبد الصمد عبد الصمد قد قرأ القصة • اما الامر الثاني فهو انني لا اقبل حكما الا اذا كان حكما فنيا •• لذلك فقد جمعت مجلس ادارة نادي القصة ليناقشني ويوجهني ويحكم لي او ضدي • وقلت لهم جميعا انني على استعداد لان اكف عن الكتابة • واذا بهم جميعا وبغير استثناء يؤيدون وجهة نظري في الجنس والمجتمع • وقد كتب الحكيم مقالا عن «لا انام» دافع فيه عني وأحسست بقوة نفسية تغمرني وتدفع بي في طريق الاستمرار •

على انني لا افكر في الموضوع من البداية تفكيرا «جنسيا» ان جاز التعبير • انني احدد موضوعا يفرض أثناء السياق وتشابك الاحداث وصراع الشخصيات ان نواجه «الجنس» في حياتنا والذي يحدث ان بعض الناس يجردون القصة من جميع العلاقات الا من العلاقة الجنسية فيضخمونها الامر الذي لا يحدث منهم مع كتاب اخرين مثل نجيب محفوظ الذي تمتلىء اعماله بحوادث الجنس ومواقف الجنس وأفكار الجنس . بل والشخصيات الجنسية الشاذة» •

لم أنس طيلة الدقائق التي ساق خلالها احسان دفاعه عن «الجنس» في اعماله الفنية ان الجنس كان ولا يزال موضوعا للادب والفن على مر العصور ، وان القرن العشرين على وجه الخصوص يحتفي بادباء الجنس احتفاء شديدا •• ولكن القضية في شرقنا العربي ترتدي ثيابا مختلفة عنها في الغرب ، ذلك ان الجنس في حياتنا يتخذ دلالات مختلفة عن

الجنس في حياة العالم المتحضر . قال احسان ، وهو يمسك بالقلم بكلتا يديه يدق به على ورقة بيضاء يطيل فيها النظر والتحديق :

* اعتقد ان نظرة المجتمع الشرقي للجنس قد ولدت عقدة من اكبر العقد النفسية لانساننا .. فالجنس عندنا مختلط بمعنى الحب حتى ان الحب اصبح هو الجنس ، ولم يعد هناك تفسير اخر للحب غير الجنس . ومن ثم اصبحنا نرى الجنس شيئا بشعا اقرب الى الخطيئة . وأمسى الحب بالتالي خطيئة بشعة لاننا نربط بينهما تلقائيا . وكانت النتيجة ان هذه المشكلة استنزفت جزءا كبيرا من القوى الخلاقة في الشباب المصري ، وبخاصة عند بداية تعرفه الناضج على الحياة . ومن الامور التي كنت ولا ازال اصر عليها هي ان اول ما يصادف الشاب المصري في حياته ، فشل تجربته العاطفية . وتبدو المشكلة هكذا في اغلب الاحيان . انه صغير وفقير والفتاة التي يحبها يلطشها منه اخر في اي وقت ، بحكم الوضع الاجتماعي . هنا تحدث الصدمة وقد اصبت شخصيا بهذه الكارثة ، وربما تكون انت نفسك قد اصبت بها ، وكثيرون غيرنا .

ابتسمت ! وتذكرت ان كلمة «الحب» في وجداني تقترن بذلك التراث الرومانسي الهائل الذي التهمته في بواكير عمري بين صفحات الشعر الملتهب لابراهيم ناجي والقصص النائمة لمحمود كامل .. قطع عليّ احسان خواطري وهو يستطرد :

احسان : حاولت منذ بداية تجاربي الادبية ان اقنع المجتمع بمعنى الحب ، وان يعامل هذه اللفظة المقدسة باحترام ، وان يفهم جيدا ان احساس انسان بالحب هو مصدر كل حب للانسانية جمعاء . وبدأت استخدم كلمة «حب» بمعنى ابعد ما يكون عن «العيب» . وبهذه المناسبة اذكر ان بعض الاصدقاء الحميمين قد نصحوني بان اغير اللفظة الى كلمة «محبة» ولكني رفضت المساومة على كلمة تحمل معنى جميلا وحقيقيا .

وبدأت اقول ان الجنس في العلاقات الخاصة ينبغي ان يكون نتيجة عاطفة سامية هي الحب • ويستتبع ذلك بالضرورة . اذا كنا نحترم الحب . ان نحترم الجنس ونجرده من الهالة البشعة ـ الحيوانية احيانا ـ التي نضيفها عليه • ذلك ان الجنس في نهاية الامر ضرورة انسانية بصرف النظر عن الاطر التي يرسمها المجتمع لتنظيم هذه الضرورة • ان احترامي البالغ لانسانية الانسان يتطلب مني احتراما مماثلا للجنس • وهذا هو الخط العام في قصصي: الجنس بلا حب بشع ومخيف وقذر ، اما الحب الذي يصل اعلى ذراه في الجنس ، فهو الانسانية الصحيحة •

وكأنما سبقني احسان الى ما وددت ان اتوقف عنده •• فالجنس عند لورنس وجويس ووليامز ومورافيا وسارتر وغيرهم من كتاب الغرب . يختلف من اديب الى اخر ، ولكنهم يعودون فيلتقون جميعا عند التعبير المركز ـ المكثف غالبا ـ عن ازمتهم الحضارية • وهي ازمة تختلف قطعا ، ومن حيث الجوهر عن ازمتنا نحن •• ان الامر يبدو عندهم كمأزق روحي عميق حين بلغت بهم حضارتهم التكنولوجية طريقا مسدودا على صعيد القيم ، وفي مقدمتها قيمة الحرية . اما ازمتنا فتبدأ قبل ذلك بكثير ، تبدأ من التخلف المرير الذي نعانيه في المستوى الحضاري الشامل لامتنا • ولا شك ان قضية القيم من المهام الرئيسية والعاجلة والملحة على وجداننا . ولكننا لا ننطلق في معالجتها من نفس النقطة التي بلغتها الحضارة المتقدمة المأزومة في الغرب • على ان تخلفنا الحضاري لا يلغي حقيقة كبيرة موازية له ، وهي اننا نعيش فعلا في الثلث الاخير من القرن العشرين ، سواء بعقولنا وحدها او باجسادنا وحدها •• لذلك كان التمزق بين القيمة الراسبة في الاعماق ، والقيمة الوافدة مع رياح التقدم من المحاور الاساسية في بناء انساننا الجديد وهدم انسانيتنا القديمة • وبين الهدم والبناء شعرة رفيعة غير مرئية ينزعها المتطرفون من الجانبين : المحافظون يمتعون عقولنا في ثياب

العصور الوسطى ويشعرون براحة كبيرة في احضان السلف وربما قبورهم • وادعياء التحرر يقفزون من فوق حاضرهم ليملأوا رؤوسنا باوهام مزينة باحدث منجزات الحضارة الحديثة يرتدون القشرة من الخارج ويجهلون او يتجاهلون ما يمور به الداخل من عذاب • عندئذ تغيم الرؤيا على كتاب «الجنس» في الادب العربي ، بعضهم يرتد بنا اميالا الى الوراء ، والبعض الاخر يمتطي فوق ظهورنا سفينة فضاء خرافية • اين يقف احسان من هذه الظاهرة المعقدة في ابداعه الفني ، لا في حديثه النظري المنظم ؟ اكاد لا اراه على شاطىء السلف الصالح ، ولكني حين ابصره على الشاطىء الاخر ، يخيل اليّ انه يعاني اهوالا لا حصر لها حتى لا يغرق •• فباستثناء «انا حرة» التي تعد بحق علامة طريق هامة في ادبه ، اراه ينفصل كثيرا عن قوارب الانقاذ «النظري» التي يقترب منها بعقله ويبتعد عنها بعمله الفني •

تركني احسان كعادته ، منذ بدأت معه «المواجهة» اقول كل ما عندي ، ما دامت الرغبة المتبادلة في اكتشاف الحقيقة متوفر عند كلينا ••كان يستمع اليّ بامعان وتدقيق لا تحرفه هذه الرسوم الغريبة التي سودت امامه الورقة البيضاء • وانتقلت عيناي لا اراديا الى لوحة قاتمة الالوان تطل من عل خلف مكتبه الصغير الانيق ، وجاءني صوته متهاديا :

ـ لنتابع معا ما كتبت ، ولنر ما اذا كانت هناك مسافة حقا بين النظرية والتطبيق كما فهمت من «اتهامك» •• في «النظارة السوداء» صورت الجنس بشعا في اولى مراحل البطلة لانه كان جنسا بلا حب •• وعندما احبت الفتاة واصبح الجنس في حياتها نتيجة للحب صورته على نحو غاية في الاحترام •

قاطعته على الفور :

* ما معنى البشاعة والاحترام في الفن ؟

ـ البشاعة في تصوير الجنس ان يتقزز منه القارىء . والاحترام ان يحس بأنها علاقة طبيعية تتكامل مع بقية العلاقات العقلية والنفسية والاجتماعية .. الخ انا لا انكر اني اتعمد ان يشمئز القارىء كما فعلت في «الخيط الرفيع» التي نقدتها بعنف في كتابك «ازمة الجنس» . لقد جعلت الشاب فوق المرأة كالفأر الذي ينهش صدرها . وكنت اقصد ذلك قصدا . وفي «شيء في صدري» التي لم تتعرض لها في كتابك . صورت الباشا مع زوجته الانجليزية تصويرا بشعا للغاية .

❋ بالرغم من ان الجنس هنا حلال شرعا ؟

ـ الا انه لم يكن نتيجة حب كامل ! وبالطبع لم استطع الوصول الى صراحة لورنس وميلر ومورافيا وكالدويل . وانما كنت اجسد بشاعة الاحاسيس والحالة النفسية التي يتواجد فيها الاثنان سواء في التمهيد للحظة الجنس او في اللحظة نفسها ! انني اصدر في الجنس ربما عن عكس ما ذهب اليه لورنس . فانا احاول ان اقاوم فكرة عن الجنس موجودة فعلا في المجتمع . وهي اعتبار المرأة جارية ومتعة . وانا اعتبر ان المجتمع الصناعي يرتقي باحساس الانسان لان هذه المسائل تتطور وتصبح امرا طبيعيا سهلا مما يدعو في نفس الوقت للارتقاء بالجنس فالصناعة تنمي وحدة المجتمع وحدة الرجل والمرأة ، وتخلق بذلك تكاملا بينهما . هذه العناصر التي تجعل من احتمال الارتقاء بالجنس امرا ممكنا في الغرب . تكاد تجد عكسها في مجتمعنا المتخلف الذي يولد الرغبة في الاغتصاب والسرقة حتى يصبح الجنس ـ للاسف ـ مرادفا لهذه المعاني وحدها ، اي انه يتحول الى شكل من اشكال الدعارة فقط . لم يكن المجتمع القديم يمنح الجنس فرصة كاملة ، وانني اعتبر كل القصص القديمة (قيس وليلى ـ روميو وجولييت .. الخ) صورا للحب الفاشل وليست حبا عظيما . وما يؤثر فينا هو الفشل وليس «السمو» . والمجتمع الجديد بما يشتمل عليه من تزاحم وصناعة اعطى للمرأة حرية

استكمال ارادتها ، فلم يعد معنى الاغتصاب قائما ، لانها تملك ممارسة الحب والجنس كما تشاء •

بالرغم من اننا عدنا الى الحديث النظري وابتعدنا عن التطبيق الفني اردت ان اعترض قليلا ــ او كثيرا ــ على هذه النقطة التي ركز عليها احسان بشكل واضح ، وهي النقطة القائلة بان المجتمع الصناعي قد حل مشكلة الجنس في العالم المتقدم • والحق ان دخول الصناعة في حياة الانسان ، ظاهرة بالغة التعقيد ، انها من زاوية تحقق تقدما تاريخيا في حياة البشرية عموما والمرأة خصوصا ، وبالتالي فهي تحقق تقدما عظيما في العلاقات الاجتماعية عموما ، والجنسية خصوصا • ولكنها من زاوية اخرى هي صدمة عنيفة للوجدان الزراعي والحرفي البسيط الذي سبقها وهي ايضا خطوة في الطريق الرأسمالي الطويل والمرير معا •• ومن المسلمات ان ترتبط الصناعة بالنظام الرأسمالي ، على ان ذلك يستتبع القول ايضا بان السلعة والثمن هما سدنة هذا النظام ولحمته • ومن هنا فرغم القدر الذي لا ينكر من الحريات ــ ومن بينها الحرية الجنسية ــ التي تحققت في ظل المجتمع الصناعي فانه لا سبيل الى انكار تحول الجنس بالتدريج الى سلعة تنطبق عليها كافة قوانين السوق • هذا لا ينفي ان «الحب» موجود ، ولكنه ايضا كان موجودا عبر التاريخ في ظل جميع الانظمة العبودية والاقطاعية •• غير ان السمة الرئيسية للجنس ابان تلك العصور الخوالي كان يخضع لنظام القنانة ، فاصبح في المرحلة الرأسمالية المتقدمة اكثر حرية وانطلاقا ، ولكن في اطار «العقد» الاجتماعي الجديد • فالصناعة في ذاتها انجاز متقدم للانسان الى جانب الحرية ، ولكن الصناعة في المجتمع الرأسمالي «تنظيم» هذه الحرية بما يتفق مع قوانين العرض والطلب ، البيع والشراء ، ولم تشذ العلاقات الجنسية عن هذه القوانين كما توضح لنا اعظم الاعمال الفنية في الغرب هذه الحقيقة •

ـترسل في الكلام وجدتني اقاطع نفسي ، وانا اتطلع الى
ـتبة الصغيرة الانيقة التي تواجه احسان ، كانت معظم الكتب
ـي اصطفت بنظام لا يخطىء ، من مجموعات القصص القصيرة لمختلف كتاب العالم. التقطت عيناي اسماء رواد الحركة الرومانسية، فبرقت في ذهني على التو هذه الخاطرة : لقد كان المجتمع الصناعي من العناصر الجوهرية في تكوين الرومانسيين العظام ، سواء اولئك الذين رفضوا الصناعة واعتبروها شرا اسود يهدد انسانية الانسان ، او اولئك الذين تصوروا العلم من ورائها الها سيحقق بعد طول غياب سعادة البشر . هذه المسحة من الرومانسية هي التي تظلل عيني احسان عبد القدوس بغيمة قاتمة تحجب عنه «واقع» الامر .. وهو المجتمع الصناعي خليط معقد من الظلمة والنور ، وانما يفصل بينه وبين مجتمعنا الزراعي المتخلف ليس هو ذلك الحد الفاصل بين الظلام المطلق والضوء الباهر . وانما للمجتمع الصناعي المتكامل مشاكله وعذاباته . ولمجتمعنا قضاياه المعقدة، او المركبة من وجدان زراعي راسخ وعميق ، ورياح التقدم الصناعي الخجول . وتلك هي المرحلة التي استطاع نجيب محفوظ ان يضع يده على اهم معالمها ، فصاغ على نحو قريب من الواقعية النقدية بعيد الى حد كبير عن الرومانسية التقليدية . ولا ريب ان الجنس من اهم الظواهر التي عالجها نجيب محفوظ ، ولكن في اطارها الاجتماعي الملازم لحركة التطور . هنا، قال احسان بلا مقدمات :

ـ كل ابطال نجيب محفوظ تبدأ حياتهم الفنية باثارة جنسية مباشرة .. وهذا لا يهمني اطلاقا .. وانما يهمني تطور العلاقة العاطفية في موازاة الاحساس الجنسي .

* اختلف معك فيما يخص الجنس في ادب محفوظ ، فلقد تطور عنده من كونه مجرد ظاهرة اجتماعية او نفسية الى مستوى الرمز السياسي ، واخيرا اصبح اقرب ما يكون الى الفكرة الوجودية او

الميتافيزيقية .

ـ المهم ، انه منذ خمسين عاما كانت رؤية وجه المرأة اثار... اليوم فالسيدة الشريفة التي هي حقيقة من حقائق الحياة تخرج الـ... الشارع والعمل بوجهها وذراعيها وساقيها مكشوفة دون ان يستثير ذلك غرائز الرجال .. بل هي شبه عارية على الشاطىء مما قد يعتبر استفزازا جنسيا لرجل في بنها ، ولا يعتبر كذلك لرجل قاهري او اسكندري . وما قد يعتبر اثارة في الكويت ليس كذلك في مصر ، وما يعتبر اثارة في مصر ليس كذلك في بيروت . وأنا اكتب عن الجنس في حدود الظروف المحيطة بالشخصيات ، الظروف الاجتماعية والعاطفية والنفسية .. انني مرتبط اولا واخيرا بابطال قصصي .

لاحظت ان الحوار يزوغ منا في مسارب لم اضعها في حسابي ، ان «الجنس» وليس «الاثارة» قضيتنا .. والمهم هو هذا السؤال : هل هناك مبرر لهذه الاثارة او تلك؟ ولن نعثر على الاجابة الموضوعية الامينة الا باستقراء العمل الفني ككل لا كاجزاء منفصلة (احسان يهز رأسه موافقا) هناك اسفار كاملة في بعض الكتب المقدسة ، مليئة بمواقف الجنس ومشاهد الحب (احسان يهز رأسه اكثر) ولكنها في اطار من الاحداث التي تبررها ، وفي اطار من الفكر والرأي والفلسفة التي تمنح الاشارات الجنسية معنى . توقف رأس احسان عن الاهتزاز ، اذ استبدلها بالقلم في يده يشير به نحوي في حركة منتظمة كبندول الساعة .

ـ لقد كتبت عن الجنس في حياة قرائي ومن هنا كانت ثورة البعض على كتاباتي . واعتقد انني في النهاية كاتب اخلاقي ، ولن تجد لي رواية تقول بان الفتاة خدعت وانما هي تسلم قلاعها بكل ارادتها ، لانها انسانة حرة .

* رغم ان الخديعة ظاهرة موجودة ، ايضا .

ـ لا اعتقد ان احدى القارئات تحب ان تكون «وفية» في

«البنات والصيف» فقد دفعتها للانتحار . انني اقول لهن : يا بنات . ارفضن هذه الاحاسيس غير المبررة .

بالطبع لم يتخصص احسان في «الجنس» تخصصا كاملا ونهائيا. فقد تخللت بعض رواياته نغمات سياسية واضحة .. فهل تسللت هذه النغمات من اعماق عانت العمل السياسي . وهل توصلت هذه النغمات الى فكرة متكاملة عن الثورة ؟ قال :

احسان : عرفت مختلف التنظيمات السياسية والزعماء ولم اجد من بينهم «ايمانا» .. وكان فقدان الايمان دافعا لي ان اهدم النظام القائم دون ان اعرف نتائج «الثورة» ان وجدت . وقد انعكس ذلك على قصص «منتهى الحب» . فالله لا يمكن ان يكون منتقما على هذا النحو الجحيمي الذي يتصوره البعض .. لم اكتف بان اكون ثوريا على الارض فاردت ان اكون ثوريا في السماء . الانسان العادي هو البطل في ادبي ، الانسان الجامع لمختلف العناصر المتصارعة بنسب متفاوتة . «شيء في صدري» تجسد فكرة الخير والشر جنبا الى جنب .. واعتقد ان شاكر باشا نموذج موجود فعلا ، لا افتراضا كما تقول » .

كنت قد قاطعته وقلت أن بطل «شيء في صدري» كنموذج سياسي لم يعد هو الصورة الرئيسية لمصر الثورة . لقد شعرت ان «النموذج البشري» او «النمط الفردي» يغيب عن ادب احسان السياسي ، وانما البطل عنده اقرب ما يكون الى تجميع ـلا تجسيدـ للصفات والاحداث «الخارجية» . فقاطعني هو هذه المرة قائلا :

احسان : النمط هو البطل في قصصي لا الشخص المفرد . ولعله من الاسباب التي تجعل مني كاتبا مقروءا ، هو انني اكتب عن قرائي انفسهم . حين تقرأ لنجيب محفوظ تحس بانك «تتفرج» على الناس ، ولكنك حين تقرأ لي تحس بـ «نفسك» عندي . ولذلك كانت الثورة

على ادبي اكثر حدة ، بالرغم من الجنس الصارخ عند نجيب محفوظ . ناديه لطفي في «لا انام» موجودة كنمط ، وليست شخصية مفردة . فيها ــطبعاــ تضخيم لتعمد الشر ، ولكن النموذج موجود ، ويشعر الناس بوجوده . وانا بالذات تعنيني الدوافع الجنسية الى ماذا تنتهي» .

هذه النقطة تجر الحديث الى العلاقة بين الاخلاق والجنس ، بمعنى اخر : كيف تطورت النظرة الاجتماعية عند احسان عبد القدوس ؟ اجاب في تفكير مسلسل كأنه اعده من قبل خطوة خطوة :

● «اولا ــ لم اكن اقبل ان يقال عن ابي وامي بانهما ناس غير اخلاقيين فنشأت متمردا متحديا .. لا اقبل اي وضع اجتماعي مهما كان بغير مناقشة سواء اتصل هذا الوضع بالدين او العائلة او النظام الاقتصادي . ولكن هذا التحدي البكر كان تحديا عاطفيا في اساسه ، فلم اكن قد وضعت بعد عاطفة في قالب علمي . كنت احس منذ ولدت في احدى قرى الدقهالية بالفقر والجوع في الريف . كنت ارى اقطاعي القرية يأكل الفلاحين ، فالوضع كان اذلاليا ، وانا انتمي الى هؤلاء الفقراء باستثناء جدي الذي كان يملك خمسة افدنة «بحالها» .

● ثانيا ــ عندما اصبحت على اتصال بالمدينة كان جميع اصدقائي من الاحياء الشعبية وهم في نفس الوقت زملائي في مدرسة خليل آغا . ومن ثم تتغير احاسيسي ... وعندما بدأت اقرأ في السياسة بدأت افسر عواطفي على ضوء التحليلات العلمية ، ولكنني ظللت عاطفيا . كانت مشاعري هي التي تدفعني الى الفكر العلمي ، وليس العكس .

● ثالثا ــ في الجامعة رفضت الانتظام في اية هيئة او حزب سياسي الى ان تخرجت واتخذت نفس الموقف .كان احساسي بالتناقضات الاجتماعية حادا ، وكان يقابله احساس عميق بان الاحزاب القائمة لا تعبر عن هذه التناقضات. كان بكر حمدي سيف النصر ذا تفكير علمي، ولكن لم يكن لديه ازمة شخصية مع الفقر لانه كان ينتمي الى الطبقة العليا .

اما انا فكنت على النقيض من ذلك ، انطلق من تجربتي الشخصية مع الفقر • ولقد تساءلت اذا كانت امي على صواب في اشتغالها بالتمثيل ام لا ، غير اني انتهيت الى رفض الوضع الاجتماعي كله • واصبح ايماني بضرورة الثورة وحتميتها اكبر من تصوري للمستقبل • اي انني لم املك صورة محددة للاشتراكية •• كنت مقتنعا بان الثورة لا بد وان تكون ثورة اشتراكية • على اية صورة ؟ لم تكن تعنيني الاجابة • شيء واحد كنت اتصوره هو حرية الفكر فقط • كنت قد طالعت بعض الآراء الماركسية في الثورة الاشتراكية ، وكانت معظم الافكار الثورية عند اصدقائي هي احد المصادر الرئيسية لتفكيري •• وكنت اختلف معهم حول دور الطبيعة الانسانية في التفكير العلمي •

● رابعا ــ ثم قامت الثورة فتحمست لها حماسا دفعني الى رفض فكرة «المرحلية» في التفكير الثوري • ثم بدأت مشكلة فردية في رأسي من اجل اخضاع منهجي للمرحلية في الفكر والتطبيق الثوريين • كنت مؤمنا بالدور القيادي للطبقة الوسطى باعتبار انها قاعدة للطبقات الدنيا مع اعترافي بان في الطبقة الوسطى كل التناقضات السيئة والحسنة . لكنها كطبقة وكافراد هي شريحة حية متحركة •• وأعتقد مخلصا ان هذا الكلام ليس معاديا للفكر الماركسي ، بل ان الفكر الماركسي حين اعترف بالثورات الوطنية وقدرتها على تحويل المجتمع الى الاشتراكية فانما اعترف بدور الطبقة الوسطى في الثورة • كما ان الثوار في غالبيتهم ومن بينهم الماركسيين من ابناء هذه الطبقة ، وبخاصة ان الطبقة العاملة كانت طبقة ضعيفة وغير واعية ولهذا كله كنت ولا ازال ضد دكتاتورية البروليتاريا ، مؤمنا في السنوات الاولى للثورة بالشكل الديموقراطي •

● خامسا ــ الى عام ١٩٥٦ لم يكن لدينا مجتمع متجانس ، بل كان شيئا متميعا فاصبح تفكيري منحصرا في ضرورة ايجاد حماية داخلية متمثلة في تلاحم اجتماعي بين الطبقات الشعبية القائدة للثورة • ثم حدث

التأميم في يوليو ١٩٦١ . وقد نشأت في تصوري الاجتماعي فكرة حماية هذا التأميم بالكفاءات الفنيةوالادارية والفكرية . نحن الان في مرحلة انتقال الى الاشتراكية العلمية باتخاذ الخطوط العامة للاشتراكية في العالم مع التعرف على الخصائص النوعية لمجتمعنا» .

وأخذت نفسا عميقا من وطأة هذا الحديث النظري المنظم ، اذ يثور السؤال الهام : كيف انعكس هذا التطور في تفكيره الاجتماعي على ابداعه الفني؟ الا يمكن ان تكون هناك هوة بين النظرية المجردة والتطبيق الواقعي ؟ علينا ان نبدأ من البداية، قال منفعلا بعض الشيء ربما لان السؤال حمل في طياته بوادر التشكك في ان يكون تطوره الفكري قد حاذى تطوره الادبي .

احسان : «النظارة السوداء» بطلها اشتراكي ثم انحرف .. كان يعالج الفتاة بالاشتراكية (واساسها عنده هو الحب) والفتاة لم تكن تمثل بانحرافها الجنسي الا الانسان الذي بلا وطن ولا يهمه غير النقود .. و«الخيط الرفيع» بطلها اشتراكي ثم انحرف .

ـ اذن فكل ابطالك اشتراكيون انحرفوا عن الاشتراكية .. لماذا ؟

احسان : كلا .. مصطفى في «لا انام» رجل تقدمي نقد المجتمع . وكانت «في بيتنا رجل» البداية الحقيقية لان اجعل من فني تعبيرا عن ايماني السياسي .. في هذه الرواية تابعت تطور تفكير الجيل الصانع للثورة .. بطلي بدأ ارهابيا فرديا وانتهى ثوريا يؤمن بالعمل الجماعي . كان جيلنا متأثرا بالحزب الوطني ومؤمنا بالارهاب كحل عرفته مصر الفتاة والاخوان المسلمون . ولكن لا علاقة للبطل بحسين توفيق ، فالعلاقة الوحيدة بينهما هي قتل رئيس الوزراء . اما بطلي في العمل الادبي فقد بدأ من اغتيال الانجليز مباشرة الى اغتيال عملائهم الى تكوين جمعيات صغيرة الى الايمان بالفكرة او النظرية . فالمسدس وحده لم يعد في تطور ابراهيم حمدي هو الكفيل بنشر الوعي الوطني وتحرير

الوطن • وفي «شيء في صدري» حاولت ان أؤرخ للرأسمالية الوطنية ودورها في افساد الطبقة الوسطى •

ـــ هل تقصد هذه العلاقات التي قامت مثلا بين الباشا والانجليز من ناحية وبينه وبين الطبقة الوسطى ، ممثلة في اسرة هدى ، من ناحية اخـــرى ؟

احسان : نعم ، ولا تنس علاقة عادل بالبروليتاريا عن طريق علاقته بالفتاة • وفي «لا تطفىء الشمس» أرخت لجيل الثورة •• والثـــورة مسؤولة عن هذا الجيل من حيث الاجوبة التي تقدمها ـــ بعد فـــراغ سياسي طويل ـــ عن سؤال الايمان وسؤال المجتمـــع وسؤال العمال وسؤال الفلاحين وسؤال الطبقات • التقى الابطال جميعا في ساحـــة المعركة (احمد وجد شخصيته فيالمعركة ـــ محمود احب اخت احمد ، فلا عقد •• الخ) معركة بور سعيد خلقت شخصيـــة الجيل المصـــري الجديد •• واعتقد ان هذا العمل يجمع الجيل الحالي كاملا •

ـــ لا تنس انت رواية «لا شيء يهم» • انني اخالفـك فيما ذهبت اليه حول قضية الانتماء الى الثورة اختلافا كاملا •

احسان : «لا شيء يهم» هيعن الجيل الذي قام بالثورة فعلا •• كانوا ثوارا في الماضي ، ثم حققوا الثورة واصبحوا مسؤولين عنها عمليا؛ فأفرزت الثورة ثائرها الحقيقي عن المنافق والسلبي • وقد دار بينهـــم صراع مرير يعكس البلبلة الفكرية عند الجيل الذي دخل تنظيمـــات متعددة ولم ينتظم في احدها •

عدت اتطلع الى رفوف المكتبة المنظمة في رقة هفهافة كاسلـــوب الكاتب الذي تربى عليها ، وطاف بذهني سؤال تقليدي رأيت ان ابادره به في غير موقعه لادلف منه مباشرة الى سؤال جديد :

❋ بصمات من ترى انها اكثر وضوحا في ادبك ؟

ـــ ليس لي معلم ، فلم اتلق الادب كعلم •• كانت المسألة بالنسبةلي

تبدو كانطلاقات حرة تزداد وعيا مع تطوري • وكانت قراءاتي فـــي الادب نفسه لا النظريات النقدية • وللآن احس بأزمة كلما قرأت النقد اشعر بانه يحد انطلاقي • لم يكن تطوري اذن متعمدا ، وانما كـــان نتيجة تجارب متتالية لا يحكمها اي ضابط كان سوى ارادتـــي في الا اقلد احدا • تتجلى هذه الارادة في انني كنت اتوقف عن الكتابة فترة بعد قراءتي لاحدى القصص واعجابي بها • اتوقف حتى لا اتأثر فانا اخشى واحاذر ان امضي «خلف احد» مهما كان عظيما • انا لست مغرورا ولست جريئا ولكني اجرب كل ما يخطر لي على بال •

كنت افكر معه ، لا وراءه ، ربما كنت استبق تفكيره حتى اربط المقدمة بالنتيجة وابحث عن القياس • شعرت ان احسان يتكلم علـــى السجية، ولكن التفكير شيء مختلف ، فهو يذكرني الان بما يردده بعض الادباء الشبان من انهم جيل بلا اساتذة •• ان تجارب الفنان الاولـــى ليست محض انطلاق فوضوي بلا ضابط • ولعل التناقض بين الاب والام في توجيه احسان منذ البداية من علامات الطريق الى فهم الضوابـــط والمقاييس التي تحكم مساره الفني • من سن العاشرة كان احسان يكتب القصص التي يقول انها هزت اباه هزا شديدا ولكنه في سن الثامنة عشر انتقل الى الحياة مع والدته وكانت ضد اتجاهه الادبي اذ كانت الصحافة هي السلاح التي تود ان يرفعه في معركة الحياة • ويذكر احسان انه في عام ١٩٣٤ نشرت له «روز اليوسف» شعرا منثورا بغير توقيع وحين علمت امه بعدئذ حزنت حزنا شديدا • ومن ثم اتجه بكليته الى الصحافة • وفي عام ١٩٤٦ حاول ان يوفق بين الادب والصحافة فكتب الريبورتاجات في شكل قصصي • يقول :

احسان : حين كتبت قصصي الاولى شعرت بان الناس تأخذ اعمالي بجدية فاحسست بمسؤولية دفعتني الى مجموعة من التجارب هي حصيلة ثقافة بلا شك ، ولكنها ـــ واكررـــ غير متعمدة او مقصودة • ولاضرب

لك مثلا افشي به لأحد اسراري .. لدي هذه الايام فكرة بدأت اكتبها قصة طويلة فلم اعرف ، حاولت ان اكتبها قصة قصيرة فلم اعرف . وجدت نفسي اكتبها مسرحية . وهذه هي المرة الاولى في حياتي التي اجـــد فيها احدى افكاري لا تتجسد الا في مسرحية . واثناء كتابتي للمسرحية لاحظت انني اكتب اشياء غريبة فعلا : فهل اخاف ام استمر ؟ هـــذان العاملان يتنازعاني في الوقت الحاضر تنازعا قاسيا . انها اولى تجاربـي في المسرح . وما اكتبه احس بغرابته الشديدة لذلك تراني في غايـــة الرعب . وفي نفس الوقت تراني موقنا بحقي في التجريب مهما كـــان قاسيا . ان ما يشغلني دائما هو الفكرة نفسها . ماذا اريد ان اقول ؟ اما كيف اريد ان اقوله : فلا ادري عنه شيئا قبل ان امسك القلـــم ، فاذا امسكت به واستمرت عملية الكتابة كان بها . اما اذا توقفت فامري لله . احاول مرة اخرى ، ربما نجحت وربما اخفقت ، انا وحظي انها مثل بكرة الخيط في رأس اتحسس بداية الخيط ، قد امسك به وقد لا امسك به .

هنا توقفت عن الانصات، ولاحظ احسان انني احتشد في داخلـــي بمجموعة من الملاحظات ان الفكرة التي طرحها براقة ولامعة ، ولكنـــه ينسى انه بذلك يناقش ادق اسرار علم الجمال ، واقصد بالذات عملية الخلق الفني . واندفعت اليه بملاحظاتي جملة واحدة:

* ان الشخصية في ادبك عموما ليست نموذجا بشريا او نمطـا فرديا ، وانما هي تجسيد لصفات واحداث خارجية .

* لا ريب ان ادبك يتضمن نقدا اجتماعيا تلقائيا للنظام الفاسد ، ولكن فردية المشهد ــ لا تعميمه ــ تعدم قدرة الفنان علـى الاختيار ، وتنفي عن النقد الاجتماعي مبدأ الضرورة الفنية .

* ربما كنت تعتمد على الصدق الاخلاقي في قصصك ، ولكـن شتان ما بين الصدق الاخلاقي والصدق الفني .. ومبعث ذلك هو طغيان التجربة الشخصية على بقية العناصر .

* في «اين عمري» نلاحظ البناء الهندسي الصارم الذي يفقد الشخصيات مبرر وجودها ، وانما تتحول عن حياة اللحم والدم الى ما يشبه التجريد الذهني ، الى بوق لفكرة الجنس والعمر . وفي «لا انام» نلاحظ البناء القصصي الهائل الحجم «بالنسبة» الى المضمون المتواضع الحجم .. كل ذلك وغيره كثير يرجع الى بطلان الفكرة التي تأخذ بها ـ ويأخذ بها الكثيرون غيرك ـ وهي الفكرة القائلة بأن الاولوية للمضمون على الشكل . وسوف تدهش حين اقول لك انها فكرة يتفق حولها بعض نقاد الواقعية الاشتراكية والرومانسية على السواء . ومع ذلك فما ابعد المسافة بين «البنات والصيف» و «النساء لهن اسنان بيضاء» .. في الاولى تتصنع المفاجأة في خاتمة القصة او تتخصص في التصوير الميكروسكوبي للحظة الميكانيكية في الجنس ، اما في الاخرى التي تعلن نقطة تحول هامة في مسارك الفني ، فان المفاجأة تشحب والحواشي والذيول تبهت ، ويتلاقى الشكل بالمضمون تلاقيا فنيا اصيلا . ومن ثم يتحول العمل الادبي عن النقد التلقائي للمجتمع الى البصيرة الثاقبة لجدار المجهول . اخذ احسان نفسا عميقا في اعقاب الرشفة الاخيرة من فنجان القهوة الفاخر الصنع ، وقال في هدوء :

ـ هكذا انتم معشر النقاد .. تهيمون بالتصنيف وتحديد الخانات .. اما نحن فيكفينا عناء اننا نكتب .

ولكن الكاتب لا يكتب في فراغ ، فأردت تحويل دفة الحديث الى حياتنا الادبية ، كما يراها احسان عبد القدوس :

ـ اول ما واجهني في الحركة الادبية هو الاديب نفسه «بدأت اولا بالبحث عن نفسي ، ولكني شعرت ان لا كيان للاديب عموما لهذا فكرت في انشاء نادي القصة ، وذهبت الى يوسف السباعي في الجيش ، واخذنا نمر على الادباء نعرض الفكرة . كان ذلك حوالي عام ١٩٥٠ الكبار منهم «عصلجوا» في البداية ثم وافقوا . ثم اصدرنا الكتاب

الذهبي ليصبح الاديب شعبيا • فبعد ان كان اكبر الكتاب محدودا في ٣ او ٤ آلاف نسخة اصبحنا نطبع ونوزع عشرين الفا • ولقد كنت اول من طلب الف جنيه مقابل تحويل القصة الادبية الى فيلم سينمائي • رفض المنتجون في البداية ثم وافقوا ، حتى وصل ثمن القصة الى ٣٥٠٠ جنيه• كان يعنيني في الكثير الا يقل كياني «كأديب» عن كيان اية ممثلة تتقاضى سبعة آلاف جنيه • وجاء اليوم الذي اصبح فيه الاديب من ابناء جيلي «صاحب الفضل» على الناشر او المنتج ، وليس العكس • ولا تزال هناك —مع هذا— مشكلات كثيرة يعانيها الادباء من جراء هضم حقوقهم •

* لندخل قليلا في صميم المناخ الادبي •

— لقد ظهرنا في مناخ نضالي جعلنا اشبه ما نكون بجنود في معركة بعد الثورة حدث نوع من الاستقرار والثقة في النظام القائم • ولا شك ان نوعا من الارهاب الفكري من جانب الادباء وبعضهم البعض قد حال بشكل فعال دون الاندفاع الادبي الجارف الذي كان قائما • وهذا ما حدث في كل الانتاج الفني• كما انه حدث في كل الثورات • دائما ، كان الانتاج السابق للثورة اقوى من الانتاج التالي لها • من نتيجة ذلك اصبح الجيل الجديد اقل انطلاقا، وضاع منه الهدف ، او تحقق له الهدف الذي كافحت الاجيال السابقة من اجله • واضحت المسألة «ادعائية» اكثر منها ابداعا اصيلا •

كنت انظر الى الوجه المطل امامي من غمرة الاربعينات ، وقد داعب الشعر الابيض رأسه المكدود ، وبانت في العينين وحولهما خطوط الارهاق والضنى •• انظر اليه في مودة وحب لهذا القلم الوطني الذي ناضل في شجاعة واستبسال وفي أحلك الظروف وأكثرها قتامة •• انظر اليه واقرأ في شريط غير مرئي لم يشأ تواضعه ان يطلعني عليه ، انه كان الخيمة التي حمت جيلا من المفكرين التقدميين — اختلف معهم واتفق —

ولكنه اتاح لهم المنبر الحر والعيش الكريم •• انظر الى احسان عبد القدوس الذي لن ينساه تاريخ نضالنا الوطني كمفكر شريف مستنير عانى ويلات المرحلة المرة التي عاشها جيلنا بكل ذرات دمه •• انظر اليه وفي جعبتي سؤال اخير ما اقساه حين يصدر عن ناقد حاول قدر المستطاع ان يتبين الفرق بين درجة تطور الكاتب السياسي وتطوره الادبي • قلت له ـ وامري لله ـ ما رأيك في النقد ؟

احسان : لقد غاب النقد عن الحركة الادبية غيابا شبه تام • اين النقد الذي يحرص على الفنان كجوهرة قابلة حقا للصقل ؟ الواقع انه لا توجد سوى الشلل والتحيزات الشخصية والمصالح ، أتلفت حولي فأرى غابة مليئة بالوحوش الضارية لا حركة نقدية حقيقية•

وقبل ان اطوي اوراقي واذهب ، كنت احاور نفسي فأجدها تقول انني لم اخطىء في رأيي القديم حول ادب احسان ولكن احسان سلط على هذا الادب من الاضواء ما يدفعنا الى رؤيته من زاوية جديدة •

**

« وصلني من الاستاذ احسان عبد القدوس الرسالة التالية بعد اطلاعه على نص المواجهة » •

المؤلف

عزيزي الاستاذ غالي شكري

تحية وشوق

فوجئت بالحديث والتحليل المكتوب ، فقد مضى على لقائنا زمن بعيد وخيل الي انك نسيت حديثنا او اهملته ، ثم قرأته وانا في دهشة•• كيف استطعت ان تحتفظ به كل هذا الزمن •• ومع دهشتي كان اعجابي

وتقديري لحرصك على عرض كل ما خطر لي قوله لك . ثـم اعجابي وتقديري ببحثك ودراستك وتحليلك للنواحي الادبية والفنية من انتاجي. حتى لو اني قد اختلف معك في بعض تقديراتك . الا ان الخلاف فـي التقدير لا يمس قيمة الرأي والقدرة على عرضه واثباته ..

وليس لي من ملاحظة تخص سردك لحياتي الا قولك اني ولدت في قرية .. والواقع اني ولدت في مستشفى الدكتور ــ سامي بالقاهرة عام ١٩١٩ . ووضعتني امي عقب ولادتي في ملجأ للأيتام بدلا من دور الحضانة هذه الايام . فقد كانت ايامها لا تزال فقيرة وكانت وحيدة بعد ان افترقت عن ابي قبل ولادتي بشهرين .. وبعد مدة جاء ابي وحملني من الملجأ ووضعني في بيت جدي وتحت رعاية عمي .. وقد عشت في بيت جدي حتى حصلت على شهادة التوجيهية ودخلت الجامعة ثم انتقلت لأعيش في بيت أمي .. وكان جدي الشيخ أحمد رضوان القماش من خريجي الازهر ويعمل في القضاء الشرعي . وكان يغذي احساسه الفني وخصوصا في الناحية الموسيقية . فقد كان صديقا للمطرب محمد عثمان واكثر رجال الموسيقى في عهده وكان متعودا ان يجمعهم في داره . ويقدم اليهم شراب النعناع فأطلق المطرب محمد عثمان أغنية اشتهرت ايامهـا مطلعها «يا بتاع النعناع يا منعنع .. يا بتاع النعناع يا شيخ احمد» .

والشيخ احمد هو جدي .. ورغم ذلك فقد كان جدي محافظا رجعيا في محافظته . وعشت في عائلة تحرم على النساء حتى النظر مـن النافذة . وتفرض التقاليد والتعاليم الدينية باصرار وايمان . هذا بينما كان أبي وأمي منطلقان في مجتمع فني متحرر غاية التحرر .. وكان هذا التضارب بين المجتمعين المتعارضين له اثر كبير في تكوين اسلوب تفكيري وفي نظرتي الى الاوضاع الاجتماعية .. فكنت اعيش في هذه العائلـة المحافظة غاية التحفظ والتي تحرم على نسائها مجرد النظر من النافذة ثم أذهب الى زيارة أمي فأجدها جالسة مع الشاعر أحمد شوقي ، وعباس

العقاد ورجال المسرح والادب والفن •• فيختلط تقديري ، ويتعب عقلي باحثا عن الوضع الصحيح ••

وكان من أثر نشأتي في بيت جدي أيضا هو التضارب بين نزعتي الدينية وواقع الحياة الذي واجهته بعد ان كبرت •• ومنذ ان كنت في الخامسة من عمري وانا اصلي وارددالقرآن تبعا لتقاليد العائلة . ثم بعد ان كبرت انتابتني حالة نفسية أشبه بالمرض وأوصوني أيامها بأن أعود الى تلاوة القرآن ، فقرأته كله ثلاث مرات متتالية كان من أثرها ان أصبح لي تفسيرات خاصة في شئون الدين . ودفعتني قراءة القرآن الى تلاوة الانجيل والتوراة ، واعتقد ان اكثر ما أثر في تدريبي على الكتابة هو قراءة القرآن الذي لا زلت اعتبره «الموسيقى الكلاسيك للغة العربية» ولا زلت اعتقد ان من لم يقرأ القرآن لا يستطيع ان يصل الى التفوق في أي اسلوب للكتابة العربية ، تماما كالموسيقي الذي يحاول ان يضع الحانا موسيقية مودرن دون ان يعيش الموسيقى الكلاسيك •• وقد عدت الى قراءة القرآن في كل مرة دخلت فيها السجن ، وقد سجنت ثلاث مرات بسبب آرائي السياسية التي كنت أعبر عنها بقلمي ، وكان من نتيجة كل هذا في مجال الادب ان كتبت مجموعة قصص دينية لم ينتبه لها أحد من النقاد ، وأحمد الله لان احدا لم ينتبه لها . لانها تعبر عن آراء جديدة في مصير الانسان بين يدي الله وكان يمكن ان تسبب لي متاعب كثيرة ••

أما قريتي فهي شبرا اليمن مركز زفتى محافظة الدقهلية ، وقد تعودت أن اقضي فيها الصيف كله عندما كنت أعيش في بيت جدي . وأهلي هناك كلهم فلاحين أجراء ليس بينهم من يمتلك الا جدي الذي كان يملك خمسة افدنة كما ذكرت في حديثك معي •• المهم أن أحدا من النقاد او من الجمهور لا يعلم اني فلاح وأهلي فلاحين ، كلهم يتصورون أني ولدت ونشأت ابن ذوات او فقط ابن فنان وفنانة ، حتى انه منذ اسابيع قليلة

اذيعت في التليفزيون قصتي «علبة من الصفيح الصدىء» وهي قصه تصور المجتمع الريفي بل أن بطلها يحمل اسم جدي وهو اسم «الشيخ القماش» واتصل بي أحد كبار الادباء وهو أيضا أحد كبار النقاد وسألني مندهشا : «كيف استطعت ان تكتب قصة عن الفلاحين •• ومن ادراك بالفلاحين » ولم أرد عليه •• اكتفيت باطلاق ضحكة •• فالناقد الكبير لا يعلم أني كتبت آكثر من عشرين قصة قصيرة من وحي مجتمع الريف وابطالها فلاحون ••

عزيزي الاستاذ غالي

هذا كل ما خطر لي ان أقوله لك •• ربما لأنك أثرت بحديثك الذي كتبته ذكريات عمري •• واني اشكر لك اهتمامك وجهدك واتمنى لك من كل قلبي التوفيق ••

المخلص

احسان عبد القدوس

فتحي غانم

في مخيلتي كان له وجهان .. احدهما . لتلك الشخصية الهادئة التي تلوح لي كثيرا في اسلوبه وتعبيراته وموضوعاته التي تكاد في همسها ان تصل الى حدود المونولوج الداخلي .. فلم اره يوما في معركة حادة من معارك الفكر او الادب او السياسة .. حتى خلافاته مع الاخرين يكسوها هذا الهدوء الشفاف ، لا تصل الى مستوى «الحوار» الا في القليل النادر ، فمعظم صراعاته ــ ان وجدت ــ من طرف واحد لا يشتبك الا مع كل ما هو عام ومجرد ، اشتباكات اقرب ما تكون الى لغة الاحتجاج المهذب ، والتحفظ الوقور .. وهي لغة تحيطه بسياج قوي سميك يحول بينه وبين التلاحم المباشر او الاحتدام العنيف .

ولقد ترسب في خاطري مع الايام ان هذا الوجه الهادىء لفتحي غانم ، انما يؤدي على صعيد الفكر والفن الى ظاهرتين كلاهما سلبي : الظاهرة الاولى هي ذلك المناخ البارد الذي تتنفس فيه كلماته وتتحرك فيه شخوصه وأحداثه وتتشكل تجاربه وتتلون .. فالحرارة التي تفرض على القارىء نوعا من التعايش مع الفنان ، كما تفرض درجة من الانفعال بما يكتب .. اكاد افتقدها في كثير من اعماله . والظاهرة الثانية تخص الموقف الايديولوجي لهذا الكاتب فانني في معظم الاحوال اتخيله «محايدا» بصورة لافتة للنظر .. فهو حياد بعيد عن ان يكون شبيها

بموضوعية التصوير الفني التي تجعل الفنان يبدو لنا «خالقا» لهـــذه الشخصية او ذلك الحدث وليس بوقا للدعاية •• انه ليس محايدا بهذا المعنى الفني الصرف •• وانما الحياد في اغلب كتابات فتحي غانم هـــو ان يفتقد المرء مكانه على الخريطة الفكرية لمجتمعه وعصره •• هــو لا ينحدر الى موقف « اللامبالاة » الذي نلاحظه احيانا فيما يكتبه بعـض كتاب الغرب هذه الايام، وانما هو لا يتخذ بمبالاته موقفا بالغ الدقـة في الوضوح والتحديد •

هكذا تصورت الوجه الهادىء لفتحي غانم • اما الوجه الاخر له ، فهو هذا السيل الذي لا ينقطع من التجارب الفنية . سواء في تكنيـك الرواية او في تكنيك القصة القصيرة • هذا هو الوجه المضطرم بالحياة فيما يكتبه هذا الفنان ، منذ ان اتخذ من الفانتازيا قالبا لروايته «من اين» الى ان اتخذ من تعدد وجهات النظر شكلا روائيا لقصته العظيمة «الرجل الذي فقد ظله» الى ان زاوج بين مشاهد السيناريو ومقاطع الحوار في «المطلقة» الى تلك الابنية الموسيقية التي جربها فـي مجموعته مـــن القصص القصيرة «سور حديد مدبب» (١) وكان قد جربها من قبل على نحو مختلف في مجموعته الاخرى «تجربة حب» (٢) الى تلك التجربة الجديدة الغريبة في روايته «الغبي» حيث تمتزج ادوات التعبير بصورة تحقق اكثر من مستوى لصياغة الشخصية ، الى التجربة السابقة عليها في «تلك الايام» •• ان هذا الوجه المضطرم بالحياة في تجارب فتحي غانم الفنية هو الوجه الايجابي الاصيل في كل ما يكتب •

وهنا صادفتني مشكلة : هل هذا يعني ان ثمة انفصالا بين الشكل والمضمون فيما يكتبه هذا الفنان ؟ كيف يمكن لهذيـــن الوجهين ان يتلازما ، واحدهما هادىء الى درجة البرودة . والاخر حار منفعل دوما ؟

---

(١) نشرت عام ١٩٦٥ ومعظم قصصها كتبت في الستينات .
(٢) نشرت عام ١٩٥٧ ومعظم قصصها كتبت قبل ذلك بسنوات .

وتصفحت اعمال فتحي غانم من جديد . فتأكد لي ان استغراقه الحاد في التجربة الجمالية يعكس تماما هدوءه الفكري ان جاز التعبير . ولقد كان بحثا ممتعا ان اتساءل : ايهما السبب وأيهما النتيجة ؟ هل كان الهدوء والحياد دافعا له ان يتخصص في مغامرة «الجمال» ؟ ام ان تجاربه مع الجمال هي التي حاصرته فكريا بين ذراعي الهدوء والحياد ؟

وذهبت الى فتحي غانم ليشترك معي في البحث . وقد اردت في البداية ان اتلمس الطريق الى الاجابة في لقائه المبكر بالادب والفن والفكر .. وبدأت اولى معاركه ــ أمامي ــ مع الذاكرة :

ــ اعتقد ان دورا هاما قد لعبته مكتبه ابي الخاصة في حياتي . كذلك كانت صداقاته مع كبار الادباء مثل العقاد وطه حسين . وزملائه في العمل كعلي ادهم وعبد الرحمن صدقي . كانت هذه الفترة التي تمتد من عام ١٩٣٠ الى عام ١٩٣٦ من اخطر مراحل عمري ففيها بدأ ذوقي الادبي يتكون .. ففي سن السادسة جاءني ابي بالشيخ احمد بدوي لاحفظ القرآن على يديه . وكثيرا ما رأيت ابي يشتبك مع الشيخ بدوي في مناقشات حول منهج تربيتي الادبية : هل احفظ القرآن ــ مثلا ــ من البداية الى النهاية . ام يختار لي سورا محددة احفظها عن ظهر قلب ؟.. وكذلك شهدت بينهما مناقشات حول ما افهمه من لغة القرآن ومدى تمثلي لمعانيها . ولا شك ان ما صادفني في طفولتي اثناء حفظ القرآن من قصص كقصة يوسف . كان له صدى بالغ العمق في وجداني . ثم قرأت كل ما كتبه مصطفى لطفي المنفلوطي .. كنت اقرأه بصوت عال فأعجبت به من خلال اعجاب الشيخ بدوي به . ولكن اعجابي بالمنفلوطي لم يدم طويلا . بالرغم من ان والدتي كانت شديدة الاعجاب به . وكانت تكتب شعرا وقد تحولت وفاة ابي الى مرثيات طويلة من نثرها . كذلك كان ابي محبا للادب والشعر وكان يهتم بالتاريخ ويدرسه وقد ألف كتابا عنوانه «جان دارك في سبيل الوطن» وكان وفديا . وفي عام ١٩٣٥ كان

يدرس لي اللغة الانجليزية في مدرسة الخديوي اسماعيل الاستاذ زكي نجيب محمود . ولم تكن دروس زكي نجيب محمود مجرد دروس روتينية كالتي يلقيها اي معلم اخر ، وانما كانت تصاحبها شروح ادبية وعلمية محببة اشعرتني بانسانية الدنيا . وفي نفس الوقت تقريبا — في السنة الثانية من المرحلة الثانوية — قرأت «شهرزاد» لتوفيق الحكيم . ولم أفهمها حينذاك ، ولكن شيئا ما بهرني فيها : هل هو بناؤها الهندسي؟ ام هو تكوينها الموسيقي ؟ ام هو مضمونها الفلسفي ؟ لا ادري .. كل ما اتذكره الان انها اصابتني بالانبهار الشديد . ثم قرأت روايات الجيب كلها من ارسين لوبين وروكامبول والفرسان الثلاثة الى اعمال زولا وبول بورجيه وفيكتور هيجو . وقد عدت الى توفيق الحكيم مرة اخرى بعد سنتين ،فالتهمت كل اعماله في دار الكتب ، وقررت الا اترك نفسي نهبا للعشوائية والمصادفة ، فقرأت المازني وتيمور والعقاد وطه حسين بترتيب قربهم مني . ودخلت الجمعية الادبية بالابراهيمية الثانوية. واقيمت مناظرة حول العامية والفصحى ، وقد وقفت يومها الى جانب العامية ، ولكنني منيت بهزيمة ساحقة . ومن الطبيعي ان افكر في الالتحاق بكلية الآداب ، ولكن والدتي اصرت على ان ادخل كلية الحقوق وكان والدي قد توفي وكانت لا تريد ان اكون مدرسا مثله . ودخلت الحقوق. كنت قد بلغت ستة عشر عاما .

قاطعت هذه الذكريات التي تدفقت بعد نجاحه في اول معركة معها :

* ألم تحاول الكتابة حتى ذلك الوقت ؟

— في الصيف السابق على دخولي الجامعة وجدت في نفسي الرغبة في الكتابة . غير اني اكتشفت انني اقلد توفيق الحكيم او طه حسين . لم اكتب القصص ، ولكنني كتبت «حواريات» اقرب ما تكون الى الخواطر الشعرية المنثورة منها الى الموضوع الموحد الذي تعالجه القصة .

* ولكن ما هي الحصيلة التي ورثتها عن قراءاتك قبل دخول الجامعة .. الحصيلة التي يمكن ان نعدها مقدمات مرحلة التكوين ؟

ـ توفيق الحكيم دفعني الى عالم الفن الواسع: التشكيل والموسيقى وأوروبا. وكذلك مراجعات العقاد في الآداب والفنون .

تلك اذن هي الاهتمامات الباكرة للفتى الذي ما ان كاد يبلغ السادسة عشر حتى وجد نفسه وجها لوجه امام دراسة القانون من ناحية . وتيارات الفكر والسياسة التي تضطرم بها أبهاء الجامعة من ناحية اخرى . اين يجد نفسه اذن وقد حاصرته مكتبة ابيه والشيخ احمد بدوي واستاذه المباشر زكي نجيب محمود . واساتذته غير المباشرين من كبار الادباء في مصر والعالم .. حاصروه جميعا بالآداب والفنون . بل على وجه التحديد بالجانب «التعبيري» من هذه الآداب والفنون . جانب الشكل من حوار وموسيقى وصور . جانب الاسلوب من بناء لفظي وتركيبات لغوية . فماذا يستطيع ان يفعل صبي بهذا التكوين يهم باستقبال مرحلة الشباب في رحاب الجامعة ؟..

والجامعة المصرية في اوائل الاربعينات هي جامعة الفكر المصري في مرحلة من اخطر مراحله . هي مرحلة «البحث عن طريق» فقد اجهزت معاهدة ١٩٣٦ على معظم القيادات الفكرية التي مهدت بوطنيتها للاستقلال والديمقراطية . ثم نكصت على أعقابها حين طرحت الاحداث تحديا جديدا امام الشعب المصري وثورته وقادته . كان هذا التحدي هو المضمون الاجتماعي للثورة. حينئذ تشكلت افكار اليسار واليمين والوسط وعبرت كل فكرة عن نفسها في تنظيم سياسي او اكثر .. وانعكست هذه الافكار المتناقضة بتنظيماتها على حركة الفكر بالجامعة . ويتذكر فتحي غانم هذه السنوات قائلا :

ـ سمعت في الجامعة عن جمعية الجرامفون في كلية الآداب باشراف لويس عوض . كما سمعت مناظرات عن الشرق والغرب بين

العقاد وتوفيق دياب ، وسمعت محاضرات لطه حسين . وسمعنا عن وافد جديد من اوربا يدعى محمد مندور . لم اتقوقع بين جدران كلية الحقوق ، بل زحفت مع بعض الاصدقاء الى مدرجات كلية الآداب . كانت الحرب بأحداثها ـ وافكارها ـ اهم ما لقيناه في هذه السنوات (١٩٤٠ ــ ١٩٤٤) . كان هناك الوفد ، وكان هناك الاخوان ، وكان حسن البنا يلقي المحاضرات في قاعة الاحتفالات بالجامعة . وكنت اقرب للانطواء فابتعدت نهائيا عن التيارات السياسية ، واكتفيت بالمشاهدة والتأمل ، ولكنني لم اتخذ موقفا قط . وفي السنتين الاخيرتين تعرفت على مجموعة جديدة من الاصدقاء هم بدر الديب ومحمود امين العالم ومصطفى سويف ويوسف الشاروني وعباس احمد وبهيج نصار وفاطمة موسى وعبد الرحمن الشرقاوي وامين عز الدين . ثم تعرفت على كتب ابي واهمها مؤلفات الفلسفة والتاريخ . وتعرفت ايضا على مؤلفات عبد الرحمن بدوي عن نيتشه وشبنجلر وشوبنهور ، وكتاب عثمان امين عن ديكارت . وبدأت اشتري كتبا في الفلسفة . ثم قرأت لشوبنهور وهيجل وكانت بالانجليزية . وقد رآني لويس عوض في كلية الاداب اقرأ كتاب (سقوط الغرب) لشبنجلر فقال لي «كيف تقرأ هذا الكتاب الان ؟ هل تفهمه ؟» وبالطبع ، ربما لم اكن افهم ما اقرأه في ذلك الوقت . ولكنني كنت أشبع ميلا جارفا لقراءة الفلسفة . لهذا تتبعت ما يكتب بشغف في باب الفلسفة والتاريخ . وقد تبلور الفكر السياسي في الجامعة على النحو الاتي : فهناك النازية وتعاسات الحرب ، والخلط الشديد بينها وبين الاشتراكية والشيوعية . ولم تكن هذه كلها الا مجموعة من «الازمات» (بكسر الهمزة) في مواجهة المفهوم الغربي الليبرالي الذي تأثرنا به عن طريق الثقافتين اللاتينية والسكسونية . ولكن سرعان ما اكتشفنا ان ثمة فرقا بين الشيوعية والفاشية بعد ان دخلت روسيا الحرب ضد المانيا النازية . حقا لقد سمعنا عن تحالف تشرشل مع الشيطان ،

والشيطان هنا كما صورته لنا الصحافة وكتب الدعاية هو الشيوعية ، غير ان السؤال ظل قائما : ما هو هذا الشيطان . وماذا يكون من أمره ؟ اعتقد ان معظمنا من شباب ذلك الجيل ، لم يجد اجابة شافية على السؤال • فالافكار الاشتراكية حينذاك يحوطها الضباب من كل جانب . من الاستعمار والرجعية ، ومن البعد الشاسع بين بلادنا والبلاد التي حققت نجاحا او فشلا مع التجربة الاشتراكية في مجال التطبيق •

ترى •• هل ثمة علاقة بين هذا المناخ الفكري في الجامعة. ومجموعة التجارب الاولى في حياة فتحي غانم الفنية ؟ وأجاب :

ـ بدأت اكتب القصة القصيرة بعد خروجي من الجامعة حوالي عامي ١٩٤٥ و ١٩٤٦ ولكني لم انشر الا عام ١٩٥٠ وكانت قصة «غليان الماء» في مجلة الفصول ثم «خضرة البرسيم» و «القزم والعملاق» و «فترة من حياة بهية مسعود» •• كانت هذه هي محاولاتي الاولى التي يغلب عليها فيما أرى الآن ما كنت قد وصلت اليه من وعي موسيقي. فكانت هذه القصص اقرب ما تكون الى تركيز الحركات السيمفونية • فقد اهتممت حينذاك بتغير النغمة من حركة الى اخرى كانعكاس لاهتمامي بالموسيقى الكلاسيك • كما ان هذه المحاولات الاولى فيما أعتقد كانت ثمرة المناقشات المستمرة مع اصدقائي من أمثال بدر الديب ومصطفى سويف واكرم الميداني وأحمد بهاء الدين ومحمود امين العالم وعباس احمد ويوسف الشاروني حول الفن والنقد • ومن أهم المؤثرات في حياتي الفنية كانت تجارب يوسف الشاروني المبكرة في القصة القصيرة. وما يكتبه أساتذة الاتجاه الوجودي مثل ألبير كامي ، وسارتر الى حد ما • وربما تجد في قصتي «القزم والعملاق» آثار «الطاعون» لكامي • وتبلورت مغامرتي الجمالية في كسر كل ما هو تقليدي . ولكني لم أسر في ركاب الوجوديين ، اذ كانت الوجودية وفنها بمثابة «المثير الاولى» وهو الاحساس بما كان يتحطم وينهار داخلنا اثناء وبعد الحرب • وأنت تجد بعضا من

هذه التجارب والمحاولات في مجموعتي «تجربة حب» و «سور جديد مدبب» •

على ان فتحي غانم لم يتخصص في كتابة القصة القصيرة ، بل ان اولى الكتابات الفنية التي نشرها على القراء لاول مرة كانت القصة الطويلة • وربما كانت من الظواهر المعترف بها ان يبدأ الكاتب بالاعمال القصيرة نسبيا حتى يختبر نفسه اولا ، ولكي يجد متسعا للنشر ثانيا • وفي أحيان كثيرة نجد ان بعض رؤوس الموضوعات التي تجسدت في قصص قصيرة لكاتب ما عند بداية حياته الادبية تحولت مع الايام الى روايات طويلة تبرز منها بصورة او بأخرى نفس الموضوعات والهياكل والشخصيات القديمة • وهناك بعض الادباء الذين لا يجدون الوقت الكافي لصياغة الفكرة الفنية في قالب القصة الطويلة ، فينسرعون بصياغتها في قالب القصة القصيرة ، وحينئذ يتهم النقاد أمثال هذه الاعمال بانها «مشروعات» روائية او «ملخصات لقصص طويلة» اكثر منها اقاصيص او قصصا قصيرة ، وقاطعني الرجل الذي أعلن بداية حياته الادبية بنشر روايته «الجبل» :

ـ لم اكف يوما عن التفكير في كتابة القصة الطويلة منذ ان أمسكت القلم وقررت ان اجرب فن القصة • بل انني ظللت اكتب قصة طويلة من أواخر الاربعينات أثناء كتابتي للقصص القصيرة •• ظللت اكتب هذه القصة مرات ومرات حتى منتصف الخمسينات ، أعدت كتابتها مرارا ولكني لم أنشرها قط ، وانما اكتفيت باطلاع اصدقائي عليها •• وربما لم استطع نشرها لسببين : أولهما انه لم يكن لدي بطبيعة الحال مجال للنشر ، والسبب الاخر هو طموحي لكتابة شيء كبير • وكان رأي اصدقائي من النقاد والادباء هو «الاهتمام» بها فقط •• يسألون عنها احيانا ويتابعون ما يطرأ عليها من تطورات احيانا اخرى •• لم يقل لي احد انها جيدة او رديئة • ثم خرج من هذه الرواية بعض قصصي القصيرة

التي نشرتها حوالي عام ١٩٥٢ في جريدة «المصري» ، ومن بينها قصة «الشيء الثالث» . ثم قصة «زعيم» التي نشرتها في مجلة «الآداب» اللبنانية عام ١٩٥٥ ثم خرجت فيها شخصيات روائية مثل يوسف عبد الحميد في قصة «الرجل الذي فقد ظله» ..

ثم تلفت نحوي بانتباه كمن يحسم أمرا طال انتظاره :

ـ هذه الرواية التي لم انشرها بعد ، ولم اختر لها اسما بعد ، كانت معركة تربيتي الكبرى .. تربيتي الفنية .

وأردت ان انتقل من مناخ الرواية المجهولة حتى يقرر صاحبها بشأنها ما يراه مناسبا الى منطقة الرواية الاولى التي نشرها . و «الجبل» تثير عندي مجموعة من الذكريات .. ففيها يبعث نفس المناخ الفني الذي عشنا فيه مع «يوميات نائب في الارياف» لتوفيق الحكيم ، و «خليها على الله» ليحيي حقي .. المناخ الذي ننفرد فيه بوكيل النائب العام الـذي يعيش بعض عمره في ريف مصر أو صعيدها . ولقد كان ممتعا لي حين قرأت «الجبل» لأول مرة أن أتعرف على فعل الزمان والمكان في الحياة والاحياء فثمة ربع قرن يفصل بين «يوميات نائب» و «الجبل» .. وثمة فنان يدعى توفيق الحكيم تتلمذ على كتبه فنان آخر يدعى فتحي غانم .. وثمة ثورة حدثت عام ١٩١٩ عكست ظلالها على ثلاثينات هذا القرن ، وثورة اخرى حدثت عام ١٩٥٢ ما تزال تعكس ظلالها الى اليوم .. ويقطع علي فتحي غانم هذا «المنطق» في التفكير :

ـ تجربتي مع «الجبل» بدأت حوالي عام ١٩٥٠ اي قبل نشرها عام ١٩٥٧ بسبع سنوات تقريبا . لقد ولدت هذه الرؤيا التي تتحـدث عنها الرواية حينذاك عندما كنت اعمل في نفس المكان والزمان الذي تدور فيه ومن حوله احداث «الجبل» . كنت اتكلم في ذلك الوقت عن هذه الرؤيا كثيرا ، وحاولت لمدة ثلاث او اربع سنوات ان اعبر عنها دراميا في مسرحية يشترك معي في كتابتها بدر الديب . ولكننا معا شعرنـا أن

الثورة أحدثت اشكالا في الرواية بحيث ان المشكلة الاجتماعية التي أردنا التعبير عنها قد حلت ثوريا • على أنني اوافقك فيما طرأ من تغيرات على العمل الفني نتيجة البون الزمني والمكاني الشاسع بين «يوميات نائب» و «الجبل» فالنائب في «الجبل» يتخذ موقفا ايجابيا فيقدم استقالته . وهكذا يصبح «التورط» من جانبه «فعلا» وليس مجرد «تسجيل» او «مشاهدة» • كذلك في «الجبل» اعترافات كاشفة من جانب الشخصيات. تختلف في الكثير عن «الغموض» ، الذي احاط الحادث المعروف في «يوميات نائب» نتيجة ميل «الانسان» في رواية الحكيم الى الالتواء والتخفي •

كان من الطبيعي ان يجرنا الحديث عن «الجبل» الى قضية الشكل الروائي في أدبه عامة •• فالملاحظة الرئيسية على هذا الادب انه يتنقل من صورة الى أخرى . من الشكل الفانتازي في «من اين» الى الشكل الرباعي ان جاز التعبير في «الرجل الذي فقد ظله» ، وراح يفسر لي هذا الاختلاف من رواية الى اخرى •• يقول :

ــ الشكل عندي في بعض الاحيان ، تحديد مسبق لمواقف ووجهات نظر ، بالاضافة الى شخصية رئيسية كالمحور تدور من حولها مختلف الاحداث والمواقف • وهذا البناء بالطبع من شأنه ان يعقد الشكل الروائي قليلا او لا يميل به نحو التبسيط على اكثر تقدير • فالموقف والشخصية المرتبطة بـه ، كلاهمـا يتعقدان ــ بمعنى انهما يتشابكان ويتفاعلان ويتماسكان ــ في ثلاث او اربع تيمات احيانا • وأحيانا اخرى يصبح البناء اكثر بساطة واقل تعقيدا حين تتجسد الرؤيا في موقفين فحسب كما نلاحظ مثلا في «الساخن والبارد» وتتكسر التيمة الرئيسية في بعض الاحيان الى مراحل متعددة ذات زوايا متقابلة كما في ازمة «تلك الايام» •

وقد يكون غريبا ان افسر لك «الشكل» في رواياتي من خلال مضمونها • ولكن هذا هو الذي حدث • فمن المشاعر الاصيلة داخلي

ولا ازعم انني عبرت عنها تعبيرا كاملا وان احسست بها احساسا قويا هو «قدرة الانسان على ان يعيش في قلب المستحيل» • الوجوديون يقفون امام هذه الفكرة اما ضاحكين او شاعرين بالعبث • وأصحاب اليوجا يقولون انهم يخرقون المستحيل فعلا بتحولهم الى كائنات غير بشرية • أنا شخصيا أعبر المستحيل بدهشة الطفولة ومتعتها • هل هو نتيجة احساس بالموت ؟ ربما ، فقد كنت في الثانية عشرة من عمري حين مات ابي ثاني ايام العيد بذبحة صدرية فاجأته امام عيني وسقط • هذه واحدة ، والاخرى انني ذهبت يوما العب الشطرنج وذهب اخي ليقطع تذاكر بسينما ، ثم عدت متأخرا حوالي الساعة الرابعة بعد الظهر لاجد اخي ممددا في كفنه وجنازته تتأهب للمسير • وقد رأيت جدتي وهي تموت بالسرطان «راجع الرجل الذي فقد ظله» • الموت اذن هو السر الكامن وراء فكرة «المستحيل» التي لعبت دورا في تحديد الشكل الخيالي في هذه القصة أو تلك من أعمالي الادبية • فالقالب الخيالي ليس هو القدرة على التخيل . وانما هو البحث عن امكانية جديدة للحياة بقدرات مستحيلة تفوق قدرة الانسان العادي (او الحالي) • ولعله من القصص التي أثرت في تأثيرا عميقا ، قصة الراهب الذي توحد في الصحراء دون ان يعمل شيئا الا محاربة الشيطان في كافة الصور التي تخفى فيها •• الى ان زهدت فيه الشياطين وفقدت الامل فانحسرت عنه وعاش في صفاء مطلق • ثم باغتته لحظة أحس فيها بزهو الانتصار . حينذاك فقط قهقهت الشياطين معلنة انتصارها • هذه القصة مضافا اليها حنيني الجارف الى الطفولة . وعالمها الساذج الذي لا يعترف بالمستحيل يفسر لك ذلك الجو الخيالي الذي نسجت منه قصة «من أين» فكرا وفنا •

* ولكنك في نهاية هذه القصة انزلت الفتاة من عليائها الى الارض ، وبالتالي فقد «عقلنت» الخاتمة بما لا يتفق مع المناخ الاسطوري الخارجي او الفانتازيا اللامعقولة التي تسود الرواية من أولها •

ـ هذا صحيح .. وأنا اعتقد ان معظم نهايات رواياتي فيها عيب ما لا أدريه . وانما أشعر به بعد أن أقرأ الرواية منشورة .

* لم اقل أنه عيب ان تزاوج بين ما هو خارق وما هو واقعي في عمل واحد . وانما أردت فقط ان اتساءل عما اذا كان هذا له دلالة معينة قصدت اليها . والآن لننتقل الى روايتك الثالثة «الساخن والبارد» التي نشرتها عام ١٩٥٩ فيما اذكر .

وراح فتحي غانم يروي لي قصة القصة :

ـ قمت حوالي عام ١٩٥٨ بزيارة للسويد والنرويج والدانيمرك . وحدث انني دخلت مسرحا في ستوكهولم وكان معي بعض المصريين . وفي الصف الاول كانت تجلس سيدة سويدية استرعى انتباهي اليها انها تنظر فيما حولها اكثر مما تنظر الى الاوبريت المعروض . وقد تصورت انها زوجة أحد رجال الاوركسترا لانها تجلس وراءه مباشرة ، واليوم هو الاحد . وقد بعثت في ذهني قصة «كانديدا» لشو حيث تقع زوجة القسيس في هوى الشاعر . وحينئذ بدأت خطوط «الساخن والبارد» في البروز .

* غير ان النهاية في «الساخن والبارد» لا تدفع الزوجة الاجنبية الى هجران زوجها من اجل حبيبها المصري ..

ـ اجل .. وأعتقد ايضا انها نهاية غير صحيحة فنيا . فقد كان المفروض ـ فيما أتصور الآن ـ ان تترك زوجها ، فهذا افضل من تخاذلها . ألم اقل لك ان «نهايات» قصصي عموما فيها نظر ؟

وكان لا بد ان ننتقل الى القصة التي كتبها عام ١٩٦٢ وظهرت طبعتها الانجليزية عام ١٩٦٦ .. قصة «الرجل الذي فقد ظله» التي نشرت في أربعة أجزاء ، كل منها يحمل اسم احدى الشخصيات الرئيسية التي تجسد موقفا ما من الحدث الروائي .. وقد أثارت هذه الرواية عندي بعض التساؤلات بصدد الشكل . اذ ان شبها كبيرا بين صياغتها وبناء

«رباعية الاسكندرية» التي كتبها الروائي الانجليزي لورنس داريل . وبناء «الصخب والعنف» التي كتبها وليم فوكنر • ومن ناحية اخرى كنت اتساءل حول العلاقة التي اقامها بعض النقاد والمعلقين بينها وبين الواقع ••
وأجاب فتحي غانم :

ـ لم اقرأ «رباعية الاسكندرية» ولكني قرأت ملخصا لها بقلم احمد بهاء الدين في «اخبار اليوم» • أما كتاب فوكنر «الصخب والعنف» فقد سمعت عنه من الدكتورة صفية ربيع والدكتورة فاطمة موسى • أما «الرجل الذي فقد ظله» فهي امتداد من ناحية الشكل لـ «خضرة البرسيم» وتقسيمات «الجبل» أو «القزم والعملاق» • كذلك فأنت سوف تجد ظلالا لشخصية «ناجي» في «يوسف مكي» بقصة «من اين» و«العمدة» في «الجبل» وسالم عبيد في «تلك الايام» وهي ظلال الشخصية الكبيرة التي تواجه الزمن . ولا يمكن بحال ان تكون اسقاطا على شخصية واقعية محددة •

* وأردت ان استمر في الحديث عن قضية «الشكل» من خلال النص الذي نشره حوالي عام ١٩٦٢ في روز اليوسف ثم عاد فاصدره في كتاب عام ١٩٦٤ وأعني به «المطلقة» وهو النص الذي زاوج فيه بين تقطيع مشاهد السيناريو والحوار المركز • ومن هنا كانت صعوبة تصنيفه في باب الرواية او المسرحية •• فهل هي قصة سينمائية مثلا ؟

ـ احببت الحوار من خلال توفيق الحكيم والمسرح الفرنسي الذي تأثر به هو نفسه . المسرح المعني بالبناء الجمالي الموسيقي والسيمترية الهندسية • غير أني قرأت بعد ذلك لسترينديرج ما يفيد ان هذا الحوار «الجميل» ليس الا نوعا من الحوار . وان هناك أنواع اخرى كثيرة . وان هذا الحوار الهندسي المموسق يمكن أن نسميه حوار المدرسة الفرنسية في عصر محدد هو القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين • وقد حدث لي ما يشبه الصدمة •• على انني لم افكر في كتابة المسرحية بعد تجربة

«الجبل» • اما «المطلقة» فقد أردت ان اكتبها قصة ثم خرجت من يدي على النحو الذي نشرت به •

واستهواني التسلسل التاريخي في تتبع اعمال فتحي غانم •• وأحسست انه يستهوي الفنان اكثر مني . لاننا نضي معا في رحلة قد يستعني اكتشاف الجديد في كل خطوة من خطواتها . ولكن يمتعه اكثر مني ان يتذكر تلك اللحظات الفذة التي يتحول فيها الفنان من مرتبة الانسان العادي الى عرش الآلهة . لحظات الخلق والابداع الفني •• قلت له : وماذا عن «الغبي» ؟ هذه القصة الغريبة على أدبنا ، شكلا ومضمونا ؟ وكأننا استدل من السؤال على نهاية الرحلة فأطلق تنهيدة ارتياح أو كأننا استدرت علامة الاستفهام ذكريات غالية فارتسمت على وجهه ابتسامة كبيرة وان تكن هادئة •• وراح يقول :

ـ كنت في انتظار مولودي الاول • وكان بدر الديب يقول لي ان «الرجل الذي فقد ظله» ينقصها جزء خامس عنوانه «فتحي غانم» • هنا ارتبط الميلاد الجديد بطفولتي شخصيا •• ان مشاهد كاملة في «الغبى» مثل المفتش وامتحان الذكاء والطبيب الذي يكشف عن عين الغبي ، ومشكلة الخوف •• ومشهد الغبي حين ذهب الى القرية في الانتخابات •• كل ذلك حدث لي شخصيا ، وتداخل مع النسيج العام للرواية • «الغبي» هي ارتباط هذا كله بالميلاد المتوقع • وهو الحدث الذي جعل مشاعري تتصارع بين الخوف منه الى درجة انعدام الرغبة في وقوعه مع تصور الطفل وهو يعانق المستحيل الذي يعيش فيه •

لم تكن هذه الاجابة بالطبع هي نهاية المطاف ، فلم تكن الرحلة قد انتهت بعد بانتهاء جولتنا مع «اعمال» فتحي غانم • بقيت اشياء لا تجيب عنها الاعمال بقدر ما تجيب عنها «عملية الولادة» لهذه الاعمال ، بقيت الروح الخالقة لهذه الاعمال •• لقد تحدثنا طويلا عن الصلصال الذي يصوغ منه الصانع الماهر هذه الاشياء الجميلة ، وتحدثنا طويلا عن أدوات الصياغة التي يستخدمها هذا الصانع وأساليبه في الصنع • وآن

الاوان ان نتحدث عن هذه الشرارة التي يتوهج بها قلب هذا الصانع فيتحول الجمال في يده الى شيء اسمه الفن . ويتغير اسم الصانع نفسه الى شيء اسمه الفنان . شرارة الخلق هذه هي مسحة الروح التي تجلو عن المادة كل ما يحيط بها من شوائب لتفصح عن جوهرها الاسمى . ووضع فتحي غانم امامي ثلاثة مفاتيح لنحاول بها ان نلج عالمه الخاص .. قال لي :

ــ المفتاح الاول هو انني اتعرف على ما أريد التعبير عنه بواسطة الكتابة نفسها .. مغامرة الكتابة عندي تطوي في ثناياها مشكلات لا تخطر لي قبل ان امسك القلم . وانا لا استجيب لها منوما في غيبوبة هذا المخدر الذي يسمونه ظلما باللاوعي الفني . وانما اجد في الكتابة واعيا احدى وسائل المعرفة . بل لست مغاليا اذا قلت انها هي «العمل نفسه» .. هكذا افهم ممارسة الخلق تجردا كاملا من كافة التصورات السابقة والعزلة الكاملة عن أية ملابسات محددة مسبقا . وانما هي الاستغراق الكامل في كل ما يتصل بتجسيد ما اشعر به وافكر فيه على الورق . المفتاح الثاني هو روح الجدل في النسيج العام للمغامرة . مغامرة الخلق. المفتاح الثالث هو خلق الحرف فاللفظ . واعتقد ان تأثير بدر الديب وكتابه غير المنشور «حرف الحاء» كان له اكبر الفضل في توجيهي نحو العناية بهذا الجانب . بالاضافة الى اهتمام المدارس الفنية الجديدة في الغرب . وخاصة مدرسة العبث . بالجانب اللغوي . لقد طالعت دستويفسكي وآلدوس هكسلي وسارتر وهمنغواي ومورياك وكوليت وسومرست موم وكاترين بانسفليد وفرجينيا وولف وجاءت محاولاتي الفنية تمثلا لخبراتهم الجمالية وممارستهم للخلق الادبي .

هنا . كان لا بد ان يصل بنا المطاف الى نقطة جوهرية .. فبعد ان يتحرر الفنان من العمل الفني بولادته. يستقل هذا العمل بوجوده

الخاص ، ويؤدي دورا ما في التفاعلات الدائمة بين الفكر والواقع يكاد ان يكون كامل الاستقلال عن ارادة الكاتب نفسه .. فقد اصبح للعمل الفني كينونة حرة حتى من خالقها ، تمارس بها حركة عفوية واعية في نفس الوقت ، لا يملك الفنان معها اية وسائل للتحكم في مسارها وتوجيهها بعد أن سطر بقلمه الكلمة الاخيرة في العمل . حينئذ تبرز مسئولية الفنان الكبرى قبل ان يطلق سراح عمله الفني ، كيف يمكن ان يشحن هذا العمل بما يكفيه أن يؤدي دورا محددا في مجال القيم والافكار والعلاقات الانسانية . ولكن .. هل الفنان من الحرية للدرجة التي معها يستطيع أن «يملأ زنبرك» عمله الفني حتى يتوجه فورا نحو أهداف صارمة التحديد ؟ أم أنه على النقيض من ذلك ، ليس حرا على الاطلاق ، بل هو مرتبط بأوضاع شخصية واجتماعية ترغمه فكريا على الالتزام بوجهة نظر فئة معينة من الناس سواء كانت احدى الطبقات ، او احد الاجناس أو احدى البيئات ؟ أم أن الارتباط بين الفنان والطبقة الاجتماعية مثلا يتم بصورة اختيارية لا حتمية فيها ؟

كان واضحا ان مقدمة التساؤلات انتهت الى مجموعة من علامات الاستفهام غير المتوقعة كنتيجة ضرورية . فمن الدور المستقل الذي يمارسه العمل الفني في دائرة الفكر والواقع ، الى دور الفنان وانتمائه او تمرده على هذه الطبقة او تلك .. واراد فتحي غانم أن يبلور اجابته في نقطتين :

ـ الاولى هي انتماء الفنان ، واعتقد ان الفنان ينتمي الى طبقة منذ البداية ، ولكي يخرج الفنان من طبقته يجب ان يكون فنانا كبيرا . وكل فنان عالمي ليس فنانا لطبقة معينة. النقطة الثانية هي ان انعكاس المجتمع على الفنان يعد احد العناصر المكونة لفنه ، ولكن الفنان يضيف شيئا هو الخلق الجديد . ان العالم في رأيي يتغير ويزيد وزنه بالخلق الفني ، لانها عملية نمو وليست مجرد انعكاس لشيء اخر .

❋ بهذا المنهج اذن ، ما هو رأيك في علاقة الرواية المصرية بالمجتمع المصري ؟

ـ الرواية المصرية تعبر عن الطبقة المتوسطة في ثورتها ونكوصها على السواء .. حتى الروايات التي كتبت للفلاحين مثل «زينب» و «عودة الروح» و «الارض» انما هي تعبر عن فكر الطبقة المتوسطة . استثني رواية واحدة فقط هي قصة «احزان نوح» لشوقي عبد الحكيم . والرواية المصرية تكتسب مصريتها بقدر ما تحتفظ الطبقة المتوسطة بالقيم المصرية الاصيلة والتي شابها الكثير من الاختلاط او المزيج غير الواعي بالقيم الغربية . والمضمون الاجتماعي في الرواية المصرية قائم على ايديولوجية الطبقة المتوسطة وموضوعاتها الاثيرة في الحب والعمل والصداقة والشرف والكرامة .

❋ ولكن من الملاحظ ان الرواية كشكل ادبي تكاد كتابتها ان تقتصر على ابناء جيلك ، فالاجيال الجديدة لا يجذبها التأليف الروائي .. هل معنى ذلك ان الرواية المصرية في ازمة ، ام ان الاجيال الجديدة لم تصل بعد الى المستوى الذي يؤهلها لحمل الرسالة ؟.

ـ بالطبع ، حين تتعرض قيم الطبقة المتوسطة لأزمة فان الشكل الادبي المعبر عن هذه القيم يتعرض بدوره لأزمة . وفي رأيي ان الرواية في بلادنا غير قادرة اطلاقا على ان تعبر بصدق عن الواقع الجديد في المجتمع. ان ما يقوم به الروائيون في بلادنا الان هو غزل النسيج القديم او النفي داخل ذواتنا الممزقة او الوقوف عند نهاية الطرق المسدودة على المستوى الفردي المحض .

❋ اين يقف انتاجك فيما تظن بالنسبة لهذا الرأي ؟

ـ انا من هؤلاء الذين تحدثت عنهم . وأنا لم اكتب رواية منذ مارس ١٩٦٤ ، عندما فرغت من كتابة الغبي . وجاءت ابنتي في منتصف مارس لتموت بعد ستة شهور . ونشرت الرواية بعد ذلك في كتاب

اهديته لها . ولم اكتب رواية منذ ذلك الوقت .. ربما لان الكتابة لم تعد تصلح لمقاومة الموت ولأني لا اجد الاضافة التي استطيع ان اقوم بها للنسيج الاجتماعي الجديد. ولعل الاضافة الصادقة الان ان «يعمل» الانسان لا ان يكتب . بمعنى ان يمارس التحول الاجتماعي الجديد نضاليا بدلا من التعبير الفني المبتسر عن هذا الذي يحدث .

* هل افهم من ذلك انك لا تفكر في كتابة شيء جديد ؟

ــ كلا .. سأفاجئك بانني افكر في كتابة شيء عن الانسان اثناء رحلة الزمن حيث يجد نفسه انه يختار مضطرا (وانا ادرك التناقض بين الاختيار والاضطرار) حين يصبح الانسان عجوزا فتعترضه معوقات يقف حيالها مختارا ومضطرا في آن .. هذا ما افكر في كتابته الان . افكر ايضا في تشريح وتحليل العلاقات الاجتماعية الجديدة ان استطعت . وربما كان بريخت يعجبني لهذا السبب ، اي بسبب موقفه التعليمي .

* وطافت بذهني فكرة بعيدة عن الانتاج لتقترب خطوة من وسائل الانتاج .. ذلك ان فتحي غانم لا يقدم كتبه الى القارىء مباشرة وانما هو يبادر بنشرها في الصحافة اولا .. وهو الى جانب كتاباته يتخذ من العمل الصحفي حرفة ورسالة .. فهل تركت الصحافة ــ اسلوبا وأداة للتعبير ــ اية بصمات على ادبه ؟ يقول :

ــ لقد راجعت كل اعمالي قبل نشرها في كتب ولكن كتابتي للصحافة تختلف عن اعدادي هذه الكتابة للنشر في كتاب . انني حذفت ١٢٠ صفحة من «الرجل الذي فقد ظله» حين نشرتها في كتاب ، وحذفت ما يقرب من نصف «تلك الايام» ألغيت منه شخصية رئيسية وكل ما يتعلق بها من احداث ومواقف .

* ترى.. ما هو تصور هذا الرجل للحركة الثقافية الراهنة؟ للاجيال المنتجة للفن والطبقات المستهلكة له وأشكال الفن المختلفة ؟ ويشعر هو بالقرب من نهاية الرحلة ، فيجيب كمن يحس بالراحة من عناء كبير .

ـ الموقف العام لادبائنا المعاصرين . هو موقف الندم او الشعور بالذنب . ظلت الثورة هي الاقوى . وهي التي تضيف للادباء . امـــا الادب فلم يضف شيئا . الجيل القديم لم يبق منه سوى توفيق الحكيم . تفاؤه واستمراره هو محاولة اعطاء المجتمع الجديد «ابوة» على المستوى الفردي . ولكن الجيل نفسه لا يعطي شيئا الان . جيلنا نحن فضـــح الازمة . ازمة قيم الطبقة المتوسطة واعلن يأسه منها فوصل بها الـــى خاتمتها ولكنه لم يستطع ان يشارك عضويا في كشف العلاقات الجديدة. ربما لانها مرحلة تكوين . وربما لان تكوينها في حاجة الى المشاركـــة العملية كما قلت لا الى الكتابة . الجيل الجديد وضع يده على علاقات اجتماعية جديدة وبيئات اجتماعيه جديدة . غير ان تجربتهم للان غـير ناضجة . ومن ينضج منهم بسرعة ــ في العرف الادبي العام ــ هـــو الشخص الذي يحاول الصياغة اللفظية باكتشـــاف تعبيرات جديدة او تكوينات لغوية جديدة . وتنال منهم هذه المحاولات جهدا اكثر مـــن اجتهادهم في الاكتشافات الفكرية والاجتماعية . ستجد قصصا تكشف واقع العامل والفلاح وازمات المدينة والمثقفين . ولكنها تتناول بطريقة غير ناضجة (لذلك اتساءل كثيرا : هل هي اكتشافاتهم الشخصية نتيجـــة خبرات ذاتية ووعي موضوعي . ام انه تلبية لمطالب اجهزة الاعلام) . لقد لاحظت اثناء وجودي في «صباح الخير» امثلة كثيرة هي مؤشرات توحي بوجود الظواهر الموجودة بالفعل اكثر من انها تضيف شيئا .

بالنسبة للطبقات الاجتماعية المستهلكة للثقافة فقد اتسعت . ان نشر روايات نجيب محفوظ في جريدة يومية جعلني الاحظ ظاهـــرة الاتساع هذه . لقد عرفت عسكريا في خفر السواحل كان يتابع «الرجل الذي فقد ظله» بانتظام .. وعرفت بقالا لم يقل عنه متابعة .

بالنسبة لاشكال التعبير اقول ان رأيي ظل دائما : على الشعر ان يقود . لانه يمتلك امكانية تجديد اللفظ والرؤيا والخيال والمشاعر .

لكن شيئا من هذا للاسف لم يحدث • كنت اتوقع حدوثه من شاعر كصلاح عبد الصبور ، ولكنه بدأ يدور حول نفسه ، بدأ مرحلة الندم والشعور بالذنب •• نفس موقف الروائيين • واعتقد ان الفنون التشكيلية قد اخذت القيادة ، فالفنانون الان اسبق من غيرهم في التعبير والاضافة بالتكوين واللون والمضمون • يلي الفن التشكيلي ، فن المسرح •

كانت هذه آخر كلمات الرجل الذي لم يعد له وجهان كما تصورت من قبل •• ان ما يكسوه من هدوء مبالغ فيه احيانا ، هو محاولة لاكساب ادبه قدرا من الموضوعية يحول دون الاعتبارات الذاتية التي تباعد بين الفنان والصدق • وان ما يبدو عليه كما لو كان «بلا موقف» هو محاولة للتعرف على الواقع من مسافة عازلة تمنحه حرية الاختيار • وربما كان بين محاولته ان يكون صادقا ، وان يكون حرا ، قد تخلى عن المواصفات التقليدية لمعنى الحرارة في الادب والايديولوجية في الفن • وربما كانت مرحلة الانتقال التي يجتازها مجتمعنا هي السبب • غير اني رأيت ان اعود الى قراءته من جديد مرة ثالثة •

**

«وصلتني من الاستاذ فتحي غانم الرسالة التالية بعد اطلاعه على نص المواجهة »

المؤلف

الاستاذ غالي شكري

تحياتي

اشكر لك اهتمامك بالكتابة ، وان كان لي بعض الملاحظات حول

«الوقائع» • اما الرأي فليس من حقي ان اعقب عليه الان حتى ينشر •

وسأحاول ان الخص هنا ملاحظاتي . حسب الصفحات التي قرأتها • ص ١ (ص ٣٢٥ من الكتاب) تقول «لم اره يوما في معركة حادة •• الخ»

ومن المفيد ان اذكر لك بعض المعارك الحادة «الادبية» التي خضتها منذ بدأت الكتابة في الصحف •

عام ١٩٥٢ • في روز اليوسف في باب «ادب» هاجمت بفـــرادة الكاتب المبتدىء : احمد الصاوي محمد ، وعبـــد الرحمن الخميسي ، وهاجمني الخميسي في المصري قائلا اني «ابن ذوات» ! واكتب قصصا فاشلة •

عام ١٩٥٤ • سلسلة مقالات في آخر ساعة بعنوان «طه حســين عقبة ضخمة في طريق القصة المصرية» وقد ادخلتني هذه المقالات فــي معسعة مع فرقة كبيرة من الكتاب •

عام ١٩٥٥ • هاجمت اسلوب محمود امين العالم في النقد • ورد محمود في روز اليوسف بمقال «فتحي غانم والنقد الاسود» •

وكان ذلك في باب للنقد بآخر ساعة عنوانه «ادب وقلة ادب» !!

عام ١٩٥٥ ــ ١٩٥٦ • كتبت حملة مشتركة مع الدكتور رشـــاد رشدي على كتاب القصة القصيرة في آخر ساعة • وكتبت عن يوسف السباعي «التلميذ البليد يكتب في فوائد الحديد» ! وكتب يوســـف السباعي عني وعن رشاد رشدي قائلا « اننا ــ رشدي وفتحي ــ ثنائي الادب ، الراقصتان ليز ولين» !!

عام ١٩٥٦ . هاجمت قصص عبد الحليم عبد الله ، الذي رد بمقال في آخر ساعة «فتحي غانم وفرقة ساعة لقلبك» •

وفي نفس العام هاجمت اسلوب نعمان عاشور في القصة • كمـــا هاجمت مضمونها •

انها سلسلة طويلة من المعارك التي خضتها ، او تورطت فيها، واضح انك لم تسمع بها .

ص ٩ (ص ٣٣١ من الكتاب) .

ارجو تصحيح .. « بتغيير النغمة من كلمة الى اخرى » .. الى « بتغيير النغمة من حركة الى اخرى » .

ص ١٨ (ص ٣٣٨ من الكتاب) «كلمة موسوق» . لا استعملها نطقا ولا كتابة .

ص ٢ (ص ٣٢٦ من الكتاب) .

تجربة حب نشرت عام ١٩٥٧ . ومعظم قصصها كتبت قبل ذلك بسنوات .

سور حديد مدبب نشرت عام ١٩٦٥ . ومعظم قصصها في الستينيات .

الغبي . آخر تجربة . وهي تلي «تلك الايام» رغم اني نشرت «تلك الايام» في كتاب ، قبل الغبي .

ص ٤ (ص ٣٢٧ من الكتاب)

وقد تحولت وفاة ابي الى مرثيات طويلة من نثرها في صورة مذكرات تتضمنها بعض ابيات من الشعر .

كان ابي محبا للادب والشعر . وكان يهتم بالتاريخ ويدرسه. وكان وطنيا ثائرا . وكان وفديا .

يضاف الى «شروح ادبية» وعلمية .

ص ٥ (ص ٣٢٨ من الكتاب)

.. «ادخل كلية الحقوق . وكان والدي قد توفي وكانت لا تريد ان اكون مدرسا مثله .

ص ٢٤ (ص ٣٤١ من الكتاب)

... رواية منذ مارس ١٩٦٤ . عندما فرغت من كتابة الغبي .

وجاءت ابنتي في منتصف مارس لتموت بعد سنة شهـــور • ونشرت الرواية بعد ذلك في كتاب اهديته لها • ولم اكتب رواية منذ ذلـــك الوقت •• ربما لان الكتابة لم تعد تصلح لمقاومة الموت •

وبعـــد

اكرر لك شكري • فقد بذلت من الجهد ما جعل قراءة المقال متعة تدعوني الى ترقب «مواجهاتك» الاخرى • واتمنى لك كل التوفيق •

فتحي غانم

ارقام الصفحات المذكورة في الرسالة ، يقصد بها الكاتب ارقـــام الصفحات المكتوبة بخط اليد قبل الطبع .

يوسف السباعي

منذ خمسة عشر عاما او يزيد ، عشت اياما في ذلك الجو الفانتازي الغريب الذي صورته روايتاه المبكرتان «نائب عزرائيل» و «ارض النفاق» •• وبالرغم من رائحة المأساة التي تفوح من كلتا الروايتين ، الا انهما معا ، يمتلكان لسانا لاذعا ساخرا من كل شيء في هذه الدنيا • «نائب عزرائيل» تسخر من الحياة والاحياء والموت والاموات جميعا ، لا يشعر قارؤوها براحة في السماء ولا على الارض فلا سلام هنا ولا مسرة هناك • وأرض النفاق تسخر من الفرد والمجتمع ، من النظام الحاكم والانسان المحكوم ، من حزب الاغلبية وأحزاب الاقلية •• الكل سواء في الفساد الذي تجرثمت ديدانه في الرأس والذيل وما بينهما فأصابت الاجساد والارواح بهزال لا يخيب •

هكذا كان عالم يوسف السباعي في ذلك الوقت ، سوادا في سواد لا بريق من امل في القمة او القاعدة ، ولا يستبين لنا الضوء في هذه الفئة او تلك من الطبقات المتصارعة •• اي انني اكتشفت فجأة ان قدمي تتوسدان طينة رخوة على شفا هاوية من اليأس المطلق • ولست اعتقد ان يكون الاقبال على قراءة هذا اللون القاتم من الوان الادب في مصر ، الا وليدا لفقدان الاتجاه عند قطاع عريض من ابناء المجتمع المصري في ذلك الوقت السابق على ثورة ١٩٥٢ مباشرة • فلا شك ان الوقفة الحائرة

امام الموت في «نائب عزرائيل» وانعدام الامل في كل شـــيء «ارض النفاق» لا يصنع جسرا متينا بين كاتبها واحدى الطبقات الاجتماعية . وان كانت هذه الحيرة بصورة او باخرى تصوغ الضباب الفكري الذي تاهت فيه البرجوازية المصرية بعد معاهدة ١٩٣٦ الى حريـق القاهرة . ولولا الدعاية اللاذعة التي يتوهج بها اسلوب السباعي لما استطاعت اعماله ابان تلك الفترة ان تتلقى العون من ارقام التوزيع فتمنحها القدرة على الاستمرار .

على ان هذا «الانطباع» عن ادب هذا الكاتب سرعان ما اخذ في التلاشي لتحل مكانه صورة جديدة مع «اني راحلة» و «فديتك يا ليلى» و «بين الاطلال» هي صورة الكاتب الذي مزق كل ما بينه وبين المجتمع واقام عالما خاصا به لا يدخله من هم اكثر من ١٨ سنة حيث تصطـرع العواطف وتتشابك في اطار من الحب الجامح الفاجع الذي تعرفنا عليه في «غادة الكاميليا» و «ماجدولين» وغيرها من اعمال الرومانتيكيـــة الاوربية .. ولكني دائما كنت احس ان هذه الصورة التي يقدمها لنـــا السباعي هي «مشهد فات أوانه» فنحن لم نفاجأ بالقريحة الرومانسية عند شعرائنا في الثلاثينات ، كما لم نفاجأ بكتابات المنفلوطي ومـــن بعده محمود كامل . ولكن روايات السباعي في اواخر الاربعينات وأوائـــل الخمسينات كانت شيئا غريبا حقا على مجتمع لم تعد شهقات الحب الاول والاخير هي منظوره الرئيسي . وكثيرا ما خيل الي ان الكاتب لـــم يتحول عـــن مرحلته الاولى « الفانتازيا » الى مرحلتـــه الجديـدة «الرومانتيكية» وانما هو قد تطور في الشكل الروائي فحسب بل ربما كانت حيرته الاولى قد امعنت في فقدان الاتجاه حتى وصلت الى هـــذا الشاطىء المجهول الذي يفقد فيه الانسان اية وشائج تصله بالعالم .

الا ان هذه الصورة سرعان ما اخذت هي الاخرى في التلاشي لتحل مكانها صورة مصر وهي تثور عام ١٩٥٢ وهي تؤمـــم القناة عام ١٩٥٦

وهي تتحد مع سوريا ١٩٥٨ وهي تواجه الانفصال الرجعي ١٩٦١ وهكذا اقبلت روايات «رد قلبي» و«ناديه» و«جفت الدموع» و«طريق العودة» تسجل مراحل تطور الثورة المصرية . وكأنها رد فعل على المرحلة الأولى اليائسة ، والمرحلة الثانية المعزولة . وكمعظم ردود الافعال اتسمت المرحلة الجديدة بالتضخم والمباشرة . فلم يتصل الكاتب باحداث الساعة اتصالا طبيعيا بالحياة اليومية وهي تعكس الثورة في أدق تفاصيلها ، بل اتصل بالثورة نفسها في أعرض خطوطها .

تزاحمت هذه الصور الثلاث بمختلف دلالاتها ومصادرها على ذهني على طول الطريق الى يوسف السباعي . ولكن صورة جديدة طغت على هذه الصور جميعها في احدى اللحظات . تلك هي صورة يوسف السباعي «المدير» او السكرتير العام .. فنحن نعلم انه السكرتير العام للمجلس الاعلى للفنون والآداب ، والمكتب الدائم للادباء العرب . والمكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا . ومؤتمر التضامن وجمعية الادباء ونادي القصة ، بالاضافة الى رئاسة تحرير «آخر ساعة» . كيف يجمع هذا الرجل بين «الكاتب» و «المدير» في وقت واحد ، من ناحية ، وبين هذه المسؤوليات والمناصب من ناحية اخرى . وبدأت قائمة الاتهام تطول، فقد كنت استمع الى الراديو مصادفة حين سمعت يوسف السباعي يهاجم النقاد هجوما ضاريا هو امتداد لهجمات عنيفة سابقة . وفي هدوء بالغ يستر ما وراءه من عواصف مبيتة ، قال يوسف السباعي :

ـ تجربتي مع النقاد ليست وليدة الامس القريب ، وانما هي ذات جذور تاريخية .. فعندما بدأت اكتب لم اشعر قط بأن احدا يحس بي من النقاد على الرغم من احتفالي الشديد باهداء كتبي اليهم .. كانت بي لهفة لا حد لها الى التعرف على آرائهم فيما اكتب . وقد حدث ان زكريا لطفي جمعة كان يحرر الصفحة الادبية في «الزمان» فكلفني بان اكتب خمسة اسطر عن نفسي . ولك ان تتصور حالي عندما كان يهنئني

الاصدقاء عما كتبته «الزمان» عن ادبي • وقد كنت اهـدي « بنت الشاطىء» كتبي دائما فلم تكتب عني حرفا ، ثم فوجئت بها تكتب في مقدمة لاحد كتبي انها اخطأت في حقي عندما اهملتني قديما ، وانها تعتبر «ارض النفاق» من اخطر الاعمال الادبية المصرية • وظللت هكذا حتى فرضت اسمي على سوق التوزيع والنشر . فاقتصر التصدى على رسائل القراء ، الى ان كتب انور المعداوي في مجلة «العالم العربي» مقالا عن «نائب عزرائيل» • وكان وقتها في نزاع ادبي مع توفيق الحكيم ، ويقرظ كاتبا جديدا آنذاك هو نجيب محفوظ فوضعني في صف واحد مع نجيب •

وعندما تواترت الكتابات اليسارية في النقد الادبي وكنت واحدا من كتاب الصف الاول مع احسان عبد القدوس وعبد الحليم عبدالله ونجيب محفوظ ، فقد تصديت لها ولغيرها في «الرسالة الجديدة» تحت عنوان «ضعة النقد» في الرد على رشاد رشـدي ومحمود العالـم وعبد القادر القط • ويومها رد عليّ انور المعـداوي في «الآداب» البيروتية ردا عنيفا علقت عليه بأن نشرت مقاله السابـق عن « نائب عزرائيل» فما كان منه الا ان علق على ذلك بانه كتب ما كتب في الماضي للتشجيع فقط • وكانت الآفة الكبرى في ذلك الوقت هي التعليم ، فقد فوجئت مع غيري بفتحي غانم ورشاد رشدي يكتبان في «آخر ساعة» مجموعة من المبادىء الفنية لكتابة القصة تشبه الوصايا العشر رددت عليها تحت عنوان «الثنائي الناقد» بعد ان قرأت لهما قصة مشتركة تعتبر تطبيقا عمليا لهذه المبادىء •

وكان كتاب «في الثقافة المصرية» هو مانفستو اليسار في النقـد الادبي• قال مؤلفاه ان توفيق الحكيم ونجيب محفوظ كاتبين برجوازيين، واكتفى عبد الحليم عبد الله منهما بأنه سلبي ، اما انا واحسان فكنا في رأيهما تحت مستوى النقد • حينذاك كتبت في الرسالة الجديدة مقالا

عنوانه «ادب تحطيم الفوانيس والمظاهرات» لانني وجدت نقاد اليسار يحيون عبد الرحمن الشرقاوي تحية فيها الكثير من المبالغــة اذا قورنت باحكامهم القاسية الباترة للحكيم ومحفوظ •

وقد سألت محمود امين العالم ذات مرة ما اذا كان قد قرأ كتبي . ودار بيننا الحوار التالي بالحرف :

« ● يا محمود انت قرأت «ارض النفاق» ؟ انا قرأت كتابك •• هل قرأت وراء الستار ويا أمة ضحكت والسقامات ؟

ــ لا والله •

● لماذا اذن لا استحق ان تكتب عني ؟

ــ انا متأسف ، لان كتبك ثمنها مرتفع ومن الصعب الحصــــول عليهــا •

● انا سأحضر الك مجموعة كاملة من كتبي» •

وحدث ذلك . ولكنه لم يكتب حرفا • الى ان قامت احدى دور النشر اليسارية بجمع بعض القصص القصيرة لمختلف الادباء ، فاختاروا لي قصة «نابغة الميضة» وهي نقد مر للانتخابات في ظل المجتمع القديم • وقدم محمود العالم لهذه المجموعة من القصص فمزق قصتي تمزيقا وددت لو افهمه • ثم احسست ان للعملية وجهان : احدهما ادبي والاخـــر سياسي • وانا لست يساريا • ولاحظت انهم ــاي اليساريينــ يرون انه من الاسهل عليهم ان يخلقوا جيلا جديدا من الادباء الشباب علـــى المذهب اليساري بدلا من محاولة الاتجاه بالادباء الناضجين ناحيـــة اليسار • قاومت هذا كله في «الرسالة الجديـــدة» لمقاومة الارهــاب بالارهاب ، بالرغم من انني تركت لهم صفحات المجلة يكتبون فيها بحرية كاملة • وليس من بينهم الان من ينكر ذلك • وكنت اعطي كتبـــي للدكتور طه حسين فكتب عني بتعاطف بالغ الرقة والتقدير ولكـــن احساسا لم يزايلني الى الان هو ان طه حسين اكبر من ان يكون ناقداء

ومع هذا فقد كنت اشعر بالفرحة لانه يعرّف بكتابتي •

وبمرور الزمن لم اعد اتابع ما يكتبه النقاد عني لاني حقا وصلت الى مرحلة من القرف • وسوف اعطيك امثلة سريعة لما كتبه البعض ولن اعفي نفسي من ذكر الاسماء :

١ ــ فؤاد دواره : كتب في مجلة «الاذاعة» عن ارض النفـــاق قائلا ان كاتبها يحاول ان يجعل دمه خفيفا بينما الرواية تتميز بثقل الدم (ولو انه اتهم القصة باي مأخذ اخر لصدقته اما ثقل الدم فلا اعتقد ان قارئا واحدا منصفا يمكنه ان يصفها بهذا الوصف) •

٢ ــ د• عبد القادر القط : في كتابه «في الادب المصري المعاصر» في فصل خاص عن السلبية في القصة المصرية اتهم «اني راحلة» بأنهـا قصة مملة (ولو انه اتهم الرواية بأي مأخذ اخر لصدقته اما الاملال فهو ابعد ما يكون عن روح القصة) •

٣ ــ د• علي الراعي : كتب في مجلة «الاذاعة» عن احدى قصصي القصيرة واسمها سكينة انني سخرت وعاديت خادمة تمثل الطبقـــات الشعبية (والقصة كانت صورة فكاهية ابسط مـــن ان تحمل هـــذا المعنـــى) •

٤ ــ د• محمد مندور : كتب عن قصتي «طريق العودة» فـــي ظروف لست في حل من ذكرها الان ، فاتهمني اولا بانني زورت اهداء القصة محاولا ايهام القارىء بواقعيتها وبأن صاحبها انسان موجود على قيد الحياة • واتهمني ثانيا بأنني كتبت عن ضباط الجيش بطريقة لا تليق وقال انه من غير المعقول ان تكون هذه صفات الرجال الذين ظهر مـــن بينهم قادة الثورة ! ولامني على تصويري لهفة العاشق على انفـــاس حبيبته (وبالنسبة للاتهام الاول فالحق ان العمود الفقري للرواية قد حدث بالحرف كما سجلته فبطلها ما زال حيا يرزق • اما الاتهام الثاني فيحمل

مفارقة غريبة هي انني شخصيا ضابط وأعرف عن حياة الجيش قبل الثورة اكثر مما يعرفه مندور ولو ان كل شيء كان كما حاول مندور ان يصوره في الحقيقة لما قامت الثورة • ولو انني جاملت الجيش في الرواية لجاز الناقد ان يتهمني بالنفاق . اما حين اصور الامر الواقع في مجال اعرفه اكثر من غيري ، فحينئذ ليس من وظيفة الناقد ان يتهمني بشيء) • والاتهام الثالث لا يحتاج الى رد لانني لم ابتدع هذا التشبيه القديم الذي يصور العشاق يلتهمون انفاس حبيباتهم •

٥ ــ د• لويس عوض : كان يجلس الى جانبي في احتفال الاهرام بالعيد الخمسيني لنجيب محفوظ حين قال لي انه يعتبر «ارض النفاق» من اهم الاعمال الادبية التي مهدت روحيا للثورة • ثم قرأت للويس عوض في مقال بالاهرام عن الثورة والثقافة انه يعتبرني (مع احسان وعبد الحليم عبد الله) من ادباء البرجوازية وأن دورنا قد انتهى • ولا اعتقد انه قرأ رد قلبي او طريق العودة او ناديه او اقوى من الزمن وكلها تسجل مراحل تطور الثورة •

كيف استطيع بعد ذلك ان اسكت عن النقد والنقاد ؟

كان يوسف السباعي يتكلم في هذه النقطة كسيل متدفق لا يوحي بأن له نهاية . فكان لا بد من مواجهة السيل بتيار مضاد ، كان لا بد من توجيه الاتهام الثاني : كيف يجمع هذا الرجل بين حياة الكاتب وحياة المدير او السكرتير العام الذي يشغل العديد من المقاعد القيادية ؟ ومسح يوسف السباعي بعينيه ارجاء الغرفة التي يحتلها مكتبه في مبنى نادي القصة الذي حصل عليه من الحراسة •• وارتكز بمرفقيه على كراسة صغيرة أمامه ، قائلا :

ــ اعتقد ان هناك طبيعتان في شخصي ، الفنان والاداري المسؤول• وكثيرا ما يفاجأ بعض العاملين معي بأنني اداري حازم ، وان كنت لا اصل في حزمي الى الدرجة القصوى باستثناء حالات نادرة تضطرني لليأس

منها • واعتقد ان لدي احساسا حادا بقيمة الزمن ، ويمكنك ان تأخذ هذا الجدول التقريبي في توزيع وقتي :

١ ــ اخرج من البيت الساعة الثامنة صباحا فأتجه الى نادي القصة حيث ابقى فيه الى التاسعة والنصف •

٢ ــ ثم اتوجه الى المجلس الاعلى من الساعة العاشرة الى الثانية عشـرة •

٣ ــ واخص مجلة «آخر ساعة» بأطول فترة من الوقت ، فأقضي فيها من الساعة الواحدة الى الرابعة بعد الظهر • ومن السادسة والنصف الى العاشرة •

٤ ــ وبالطبع اتناول غدائي في البيت بعد الرابعة وأظل مع اولادي الى السادسة حيث لا انام ظهرا وان كنت آخذ اغفاءة قصيرة لمدة عشر دقائق • ثم اعود الى البيت في العاشرة والنصف واستسلم للنوم فـي الحادية عشرة والنصف او الثانية عشرة على الاكثر •

٥ ــ وهناك يومان في الاسبوع هما السبت والثلاثاء اقضـي الصباح منهما في سكرتارية مؤتمر التضامن •

٦ ــ كما اقضي بعد ظهر الخميس وطيلة يوم الجمعة في المنـزل باستثناء بضع ساعات ظهر يوم الجمعة في «آخر ساعة» •

وهالني ان يسير انسان بهذه الصورة الميكانيكية وفق جـدول حسابي دقيق ، وكأني اكتشفت ثغرة خطيرة لم ينتبه لها السباعي فقلت له : ومتى تكتب اذن ؟

وأمسك لا شعوريا بقلم يرقد امامه ساكنا في المحبرة وأجاب :

ــ فيما مضى كنت اختفي في نادي القصة ست ساعات في الاسبوع اكتب خلالها كل ما اريد ، اما الان فقد تعذرت الكتابة ••

وقاطعته : دعنا من كتابة القصص •• انت تكتب لآخر ساعـة مثلا • ولم يرتج عليه القول :

ـ نعم .. انا اكتب ما يخصني من مواد اخر ساعة من الساعة الثالثة الى التاسعة صباحا مرة واحدة في الاسبوع . واكرس صباح الجمعة لما يعن لي احيانا من كتابات في الرواية او القصة القصيرة . ان ما احتاج اليه هو العزلة .ويكفيني من الوقت اقل القليل .

* ومتى تقرأ ؟

واحسست لاول مرة بنغمة اسى تلون كلماته :

ـ القراءة ؟ انا لم اعد اقرأ الان الا في الطائرة خلال رحلاتي الطويلة . انا اعيش على حصيلة زمان . وان كانت هناك قراءات اضطرارية يحتاجها العمل السياسي والصحفي .

* كيف استطعت ان تصوغ حياتك على هذا النحو ؟ او كيف استطعت ان تخطط جدولك الحسابي الدقيق ؟

وعادت اليه ابتسامته حين يأخذ في استرجاع الذكريات :

ـ حياتي العسكرية منحتني هذا الانضباط ثم تضاعف احساسي بالمسؤولية مع الايام . يمكنك ان تضيف عنصرا اخر هو انني لست ممن لديهم اية هوايات تستهلك وقتي . ان طموحي الوحيد هو الكتابة الجيدة ذات المستوى الذي يرضى عنه القراء . هذا من ناحية . ومن ناحية اخرى احب كضابط ان انفذ المسؤولية على اكمل وجه . فعندما اقوم بواجب لا اريد ان اخذل بلدي ولا الشخص الذي اوكل الي المسؤولية . ومعظم الاعمال الادارية او القيادية التي اقوم بها لم اسع اليها قط ، وانما هي مسؤوليات تسند الي ويشرفني ان انفذها بكل ما امتلك من طاقات .

وحان الوقت لان ندخل من بوابة طموح يوسف السباعي : الادب . ورأيت ان نبدأ من جديد بما يسوقه الكثيرون من اتهام لهذا الرجل: لماذا لم يتطور ؟

ولم يبد على وجهه انني فاجأته بالسؤال ، بل انه لم ينفعل بما

يفيد انه يعترض .. بهدوء شديد راح يجيب :

ــ يصعب عليّ تبيان حقيقة هذا الاتهام .. فربما كان هذا او ذاك من النقاد لم يقرأ كل اعمالي، وربما كنت لم اتطور فعلا . واذا كنت اشك ان هناك من تابع تطوري بانتظام الا انني لا اشك في ان هناك غيري يتطورون .. وهذا حسن .. فلعلني مجرد نقطة تشكل مع جيلي احدى مراحل التطور ، وليس مطلوبا فيما اعتقد ان نمثل دائما كافة ما يطـرأ على مسارنا الادبي من تطورات . وهناك ظواهر لا اعدها تطورا ولن اقدم عليها لانني كونت مفهوما معينا عن الفن ــ سواء كان صائبا او مخطئا ــ لا استطيع التخلي عنه هو ان الكاتب لا بد وان يكون مفهوما لدى جميع الناس . لقد طالعت بعض انتاج الشبان الجدد ولاحظت انهم يكتبون تعبيرات لا معنى لها .. هي اوهام باطنية في داخلهم ليست بينها وبين الناس اية وشائج ولا يمكن ان تعبر عن حالة طبيعية من الوعي . انهم يتكلمون عن شخصيات مجنونة بلسان مجنون . فما ينتجونه هــو ادب مجانين او مخدّرين لان الحياة بطبيعتها مفهومة وواضحة . ولا ينتج «غير المفهوم» الا عن مجنون او مخدر او خيالات واع بما هـــو خارج عن نطاق المعرفة وامكانياتها البشرية (كتصور الجنة والنار او حياة ما بعد الحياة .. وهكذا) . ولا شك ان جيلي نقل الاسلوب من شكل الى اخر . وقد حدث ان قارن طه حسين بين اسلوبي واسلوب ابـــي فامتدح اسلوب الاب وانكر على الابن انــه يؤدي التعبير بايســـر السبل . لم تعد لدينا الان التراكيب التقليدية بفضل التغيرات التـــي احدثها جيلي في اسلوب الادب . ولا ينبغي ان نخضع للشائعات التـــي يحلو للبعض ان يرددها على انها حقائق دون ان يعاني في متابعة تاريخنا الادبي . لقد كتبت قصة قصيرة عنوانها «لنا عودة» بلسان كلبة ، وقصة «ليلة خمر» بلسان مخمور يهذي بمونولوج داخلي ولا اعتقد ان القصتين كلتيهما من نماذج القصة التقليدية . وأقول لهؤلاء الذين يدلون بهذه

الاحكام ان يكونوا قد تعرفوا على مسار تطور الفنان منــذ البداية . وأرجوهم الا يتورطوا في احكام تتصل بالمستقبل الذي لا يستطيع ان يتنبأ به احد .

وقبل ان تتوغل في ادب يوسف السباعي لنكتشف ما اذا كان قد تطور ام لا ، كان لا بد ان تتساءل عما اذا كان لحياة هذا الكاتب في مختلف مراحل تطورها اية انعكاسات على ما كتبه من ادب .. وتحمس يوسف السباعي وهو يجند حواسه كلها ليجيب :

ـ حياة الاديب الشخصية وعلاقته بالمجتمع هي اكبر مؤثر فيمــا يكتب وأهم المصادر لهذه الكتابة .. بالاضافة الى تركيبه الذهني وقدرته على الانفعال والتخيل والتعبير وتكوينه الثقافي . ولعل الفرق بين الفنان والصحفي ان الاول يختزن تجاربه وانفعالاته التي تنضج على مهل ثم تنعكس تلقائيا في كتاباته . اما الصحفي فيعمد الى نقــل الانفعال او الصورة نقلا سريعا وشكليا دون ان يسنحها فرصة الامتزاج بشخصــه وباطنــه .

على ضوء ما سبق اقول ان هناك ثلاث مراحل رئيسية في حياتــي كان لها اعمق الاثر فيما كتبت . المرحلة الاولى هي حياة الطفولة التــي امضيتها في حي السيدة زينب وشبرا ، والمرحلة الثانية هي الحيــاة العسكرية التي بدأت في الكلية الحربية الى ان تخرجت وعملت ضابطا. والمرحلة الثالثة هي تلك التي اعيشها الان مع مسئولياتي الادارية والفنية في حقل الادب .

لقد عشت في حي السيدة زينب منذ ان بلغت الثانية مــن عمري الى سن الرابعة عشرة . وقد عشت طفولة قاسية حيث تولت امري جدة عن طريق الام ترسب لديها وهم قديم هو انني حرمت اخي محمود من الرضاعة لانني ولدت بعده بسنة واحدة (ولدت في يونيو ١٩١٧ وولد هو في مارس ١٩١٦) وكانت جدتي تحبه كثيرا فتولدت خصومة بيني

وبينها • ولما كانت تعيش بيننا معظم شهور السنة فقد عانيت منها الشيء الكثير• كان لديها قطعة ارض تزرعها بنفسها بالقرب من المنصورة مارست في ادارتها كل ما يمارسه الرجال •• وكذلك كانت سيطرتها على البيت قاسية وعنيفة فقربت اليها محمود وباعدت بيني وبينها وولدت فيّ ذعرا • وفي الجانب الاخر كانت هناك جدتي من ابي تولت امري فترة من الفترات ، شعرت خلالها بالكثير من الحب والحنان والتدليل الذي كنت محروما منه • وكان ابوها تركيا ، وكانت هي في منتهى الرقة والعذوبة والذكاء •• واهم من ذلك كله امتلكت القدرة على الحكاية فراحت تروي لي الحواديت ساعات طويلة • كنت في ذلك الوقت تلميذا في كتاب «الاجتهاد» ثم كتاب الشيخ زكي في حي البغالة • ولم ادخل الروضة التي دخلها اخي • الى ان دخلت مدرسة وادي النيل الاهلية حيث ظللت فيها عاما واحدا ثم دخلت مدرسة محمد علي الابتدائية مع اخي في عام واحد •

وقد انعكست مرحلة الطفولة في (السقامات) و«بين ابي الريش وجنينة ناميش» و «يا امة ضحكت» • ولعلك تذكر في قصتي « نابغة الميضة» ذلك الوصف الدقيق لخلفية مسجد السيدة كما رأيته حينذاك• وقد كان موت ابي وانا في سن الرابعة عشرة هو الصدمة الاولى في حياتي التي اتضحت في «السقامات» اما فكرة الموت نفسها فقد انعكست في اولى رواياتي «نائب عزرائيل» •

بعد موت ابي ذهبت الى شبرا الثانوية حيث عشت الرجولة المبكرة نتيجة الاحساس بفقدان العائل والانفراد بتحمل المسئولية على صغر، كان وجهي متجهما دائما • ثم بدأ طابع التفوق الذاتي والثقة في النفس يتضخمان في حياتي الدراسية بعد رسوبي في السنة الرابعة • واقبلت السنة الخامسة حين جرؤت على الكتابة في مجلة المدرسة: القصة والشعر والموال الشعبي ونشيد المدرسة ، وشاركت بوضع الرسوم والخطوط

فجعلوني نائبا لرئيس التحرير • وأعتقد ان ذلك العام (عندما كنت في البكالوريا) كان بداية مرحلة جديدة تماما في حياتي ، المرحلة التي سطرت اهم الملامح في تكويني الراهن الذي يعرفه الناس ، وهو انني اتحمل نتائج الموقف الذي اوضع فيه • بعد ذلك نشرت لاول مرة في «المجلة الجديدة» عام ١٩٣٣ قصة «دموع الاعمى» ثم قصة «فوق الانواء» بمجلة «الامام» عام ١٩٣٤ وقصة «تبت يدا ابي لهب وتب» في «مجلتي» عام ١٩٣٥ وكنت قد كتبتها اثناء وجودي في الكلية الحربية •

ولا شك ان «رد قلبي» هي تفريغ كامل لحياتي العسكرية منذ ان كنت طالبا بالحربية الى ان عملت ضابطا • كان فساد نظام الحكم هو اللوحة الكبرى التي تعرفت عليها خلال عملي كضابط ، وكذلك دور الجيش بالنسبة للشعب • هذا بالنسبة للمرحلة الثانية •

اما المرحلة الثالثة والاخيرة فتبدأ حين اشتركت مع احسان عبد القدوس في دفع مائة جنيه من جيبنا الخاص لانشاء نادي القصة الذي قام لاول مرة فيما اعلم بنشر كتاب دوري للقصة المصرية وحدها وهو ما سميناه بـ «الكتاب الذهبي» • ثم تركت الجيش في ابريل عام ١٩٥٦ واصبحت سكرتيرا عاما للمجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية • والمجلس فيما ارى هو الكيان المعنوي للادباء حيث يمنح الفنانين والادباء فرصة التجمع للعمل والدراسة وهم الذين لم تكن تجمعهم غير جلسات المقاهي • والمجلس بعد ذلك هو تقييم دائم للادب والفن في مجتمع متحضر •

قلت ليوسف السباعي : لنبدأ رحلتنا مع مختلف القوالب الفنية التي جسدت خلالها خيالك الروائي •• قالب الفانتازيا مثلا ، وهو يتضح في «نائب عزرائيل» و «ارض النفاق» كيف فكرت في هذا القالب ؟

ــ «نائب عزرائيل» اول مواجهة لي مع الموت • فقد ظللت احلم بأبي يعيش بيننا لمدة عامين بعد وفاته • ثم قرأت قصة اناتول فرانس

«الميزان» التي ترجمها ابي • وتدور حوادثها عن رجل غني مات وصعدت روحه الى السماء للمحاكمة العادلة فتوازنت حسناته مع سيئاته فكانت النتيجة ان حكم عليه بالنزول الى الارض مرة اخرى ليصلح من نفسه • وهي نهاية قريبة من نهاية «نائب عزرائيل» • وتدور في ذهني الان فكرة رواية خيالية عن انسان ركب الصاروخ ومارس من الفضاء موقف الله من البشر ثم حدثت حرب ذرية فنلاحظ ان الله ليس مسؤولا عن التفاصيل التي تقع في حياتنا • ونخرج بنتيجة هامة هي ان الحظ ليس الا مصادمات مع قوى واضحة وغير غيبية • اما «ارض النفاق» فهي محاولة لقول ما اريد بحرية التعبير دون التقيد بكثافة الواقع وحرفيته مع اللجوء الى طريقة غير مباشرة في التعبير •

* بماذا تفسر المضمون الرومانسي الذي لازمك منذ «اني راحلة» الى «فديتك يا ليلى» الى «بين الاطلال» ؟

ـ لي اعتراض على اعتبار «فديتك يا ليلى» قصة رومانسية•فالحق انها قصة نفسية تعتمد على الفكرة القائلة بان العقدة المرضية التي تصيب احد الناس يمكن التخلص منها اذا استطاعت عملية التذكر واجترار الماضي ان تصل الى الجذر الواقعي لهذه العقدة • ومع ذلك فلا شك ان الرومانسية من العناصر الواضحة فيما اكتب • لقد كنت في السابعة حين كنت احب الفتيات الصغيرات حبا عميقا ، ولكن مع ايقاف التنفيذ ، اي انني لم اكن احدثهن مجرد الحديث • ولعل القتامة التي تلازم العنصر الرومانسي قد نشأت مع الحرمان الذي قاسيته في طفولتي • كذلك فالقتامة تعني في النهاية استحالة الحياة الرومانسية ، وان كنت ارى ان الرومانتيكية عنصر انساني خالد •

* **ما الذي دفعك اذن الى تسجيل احداثنا التاريخية القريبة ؟**

ـ شعرت بالتزام نتيجة انني ضابط واديب واعرف عن الثورة ما لا يعرفه اديب اخر كما انني قادر على الاداء التعبيري اكثر من اي ضابط

اخر • واشعر انني اعيش واقعا خطيرا ، اخطر بكثير من مجتمع ما قبل الثورة . مجتمعنا الان هو مجتمع الغليان المستمر ، ويلزمني التفاؤل معه والا انعزلت وأمسيت ظاهرة مفتعلة •

* من الملاحظ ان الجو الحزين والفكاهة اللاذعة يتجاوران جنبا الى جنب في اعمالك •• ما سر هذه الظاهرة ؟

ــ انهما انعكاس امين لشخصيتي ، فأنا اميل بطبعي الى الحـــزن والسخرية معا •

* لقد جربت مختلف اشكال الفن من الرواية الى المسرحية الى القصة القصيرة الى المقال الصحفي•• ما احب هذه الاشكال الى قلبك•• ولمـــاذا ؟

ــ لا شك ان الرواية افضل الاشكال التي استريح اليها لانهـــا تمنحني اكبر قدر من الحرية وتتضمن مختلف اساليب التعبير من حوار وسرد ومونولوج داخلي • وانني اشعر ان كتابتي للسينما وعملي فـــي الصحافة قد استهلكت جزءا كبيرا من جهودي خلال السنوات الاخيرة •

* ماذا ادى الجيل الذي تنتمي اليه للرواية العربية ؟

ــ بلا غرور اعتقد ان جيلي قد وضع المعالم الواضحة للقصـــة العربية المعاصرة ، وضع الطابق الاساسي في بناء الرواية . هـــو جيل النهضة بحق •

واذا كان يوسف السباعي قد اعترف بانه لم يعد يقرأ الان فـــلا شك ان التعرف على حصيلته من القراءات الماضية يلقي الضوء علـــى اتاجه الحالي •• وكأنه يستظهر عناصر تكوينه الثقافي اجاب :

١ ــ اول من اثر فيّ ابي باسلوبه الجميل وقدرته على السخريـــة والفكاهة • واثر في بعد ذلك توفيق الحكيم فلم اترك له حرفا واحدا بغير قراءة •

٢ ــ قرأت من الاوروبيين لجيل القرن التاسع عشر واوائل القرن

العشرين على يدي ترجمات ابي وغيره •

٣ ـ قرات روايات (الاهرام) المسلسلة التي كانت تنشر في كتب واذكر من مؤلفيها شارلس هارفس •

٤ ـ قرأت الـف ليلة وليلة وروائـع الادب الشعبي ثم : المازني وهيكل وطه حسين والعقاد على الترتيب •

٥ ـ قرأت ستيفان زفايج متأخرا ولكنه ترك اثـرا عميقا فـي نفسي واعتقد في كتابتي •

وقبل ان اودع يوسف السباعي من هذا المكان الذي اتردد عليـه منذ اكثر من عشر سنوات في شارع القصر العيني من ناحية والمطل على جاردن سيتي من الناحية الاخرى •• قبل ان اودعه قلت له : اريد ان اعرف رأيك في ثلاثة: نجيب محفوظ واحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله •• وضحك طويلا كمن شعر بالراحة عند سماعه هذه الاسماء وقـال :

ـ كلهم فنانون موهوبون •• اصلاء •• نجيب محفوظ كتابته لها جاذبية خارقة قادرة على ان تشد القارىء الى الصفحة الاخيرة وتؤثـر فيه اعمق التأثير • وهذا ما يعطي القيمة الحقيقية لنجيب محفوظ • ولك انت كناقد ان تحكم ما اذا كان ذلك من دقة تعبيره ام من قدرته علـى التقاط حقائق الواقع الكبير سواء في الزمـان او المكان او الشعور • نجيب يعبر عن حياته بصدق • آخذ على نجيب فقط ـ وما قد يكون هو به مفاخرا ـ هو انني لا اجد شخصيته فيما يكتب • انني لا اشعر ان له رأيا ايجابيا في شيء وكأنه انسان يقدم لك طبقا لتتذوقه دون ان يقول لك شيئا • وتلك هي طبيعة نجيب الانسان ، فهو لا يتخذ موقفا من شيء ربما لفرط رقته ومسالمته • اما انه يعبر عن الطبقات الشعبية كما صورت لي ذلك ذات يوم فأنا اعتقد ان مجرد امانة نجيب محفوظ في الانفعال والتعبير ودقته في تصوير مجتمعه ثم نشأته في المجتمع المصري الحقيقي

العشرين على يدي ترجمات ابي وغيره •

٣ ـ قرات روايات (الاهرام) المسلسلة التي كانت تنشر في كتب واذكر من مؤلفيها شارلس هارفس •

٤ ـ قرأت الـف ليلة وليلة وروائـع الادب الشعبي ثم : المازني وهيكل وطه حسين والعقاد على الترتيب •

٥ ـ قرأت ستيفان زفايج متأخرا ولكنه ترك اثـرا عميقا فـي نفسي واعتقد في كتابتي •

وقبل ان اودع يوسف السباعي من هذا المكان الذي اتردد عليـه منذ اكثر من عشر سنوات في شارع القصر العيني من ناحية والمطل على جاردن سيتي من الناحية الاخرى •• قبل ان اودعه قلت له : اريد ان اعرف رأيك في ثلاثة: نجيب محفوظ واحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله •• وضحك طويلا كمن شعر بالراحة عند سماعه هذه الاسماء، وقـال :

ـ كلهم فنانون موهوبون •• اصلاء •• نجيب محفوظ كتابته لها جاذبية خارقة قادرة على ان تشد القارىء الى الصفحة الاخيرة وتؤثـر فيه اعمق التأثير • وهذا ما يعطي القيمة الحقيقية لنجيب محفوظ • ولك انت كناقد ان تحكم ما اذا كان ذلك من دقة تعبيره ام من قدرته علـى التقاط حقائق الواقع الكبير سواء في الزمـان او المكان او الشعور • نجيب يعبر عن حياته بصدق • آخذ على نجيب فقط ـ وما قد يكون هو به مفاخرا ـ هو انني لا اجد شخصيته فيما يكتب • انني لا اشعر ان له رأيا ايجابيا في شيء وكأنه انسان يقدم لك طبقا لتتذوقه دون ان يقول لك شيئا • وتلك هي طبيعة نجيب الانسان ، فهو لا يتخذ موقفا من شيء ربما لفرط رقته ومسالمته • اما انه يعبر عن الطبقات الشعبية كما صورت ني ذلك ذات يوم فأنا اعتقد ان مجرد امانة نجيب محفوظ في الانفعال والتعبير ودقته في تصوير مجتمعه ثم نشأته في المجتمع المصري الحقيقي

كثرة التشبيهات والاستعارات التي تعوق القارىء المعاصر عن متابعة «روح» الكاتب ٠

قال لي يوسف السباعي وانا اطوي ما امامي من اوراق : ارجو ان اكون قد وضعت كل النقط على كل الحروف ٠ ترى ٠٠ هل فعل ؟

خاتمة كتبت نفسها
من ثلاث كلمات

عبد الناصر.. والمثقفون

الكلمة الاولى : «رحلة العذاب»

ربما كان الجيل الذي انتمي اليه هو أقدر اجيال المثقفين المصريين المعاصرين وأحقهم بالشهادة على تلك الفترة التي بدأت بأواخر شهر يوليو ١٩٥٢ وانتهت بأواخر شهر سبتمبر ١٩٧٠ وأعني بها الفترة التي قادها على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، جمال عبد الناصر • ذلك ان الجيل او الاجيال التي سبقتنا مباشرة قد عاشت مرحلة تكوينها ونضجها في ظل عصر ونظام مختلف اشد الاختلاف عن العصر والنظام الذي ساد خلال الثمانية عشر عاما الاخيرة •• وكان من الطبيعي ان تطاردهم ظلال ماضيهم في حاضرهم، وان يكون حكمهم على الايام الجديدة منحازا بصورة او بأخرى للايام الخوالي • حتى وهم يؤيدون بعض وجوه هذه الايام ، فان ذلك يتم بمنطق تلك الايام • وربما كانت اكثر الحجج بريقا لديهم . هي ان جمال عبد الناصر نفسه ينتمي الى جيلهم وعصرهم ولكن الحق ان هذه الفكرة اللامعة سرعان ما تخبو اشعتها الذهبية بمجرد ان نرد عليها ردا بسيطا وساذجا للغاية ، وهي ان دور الفرد في التاريخ الذي اتاح لعبد الناصر وحده ان يجسد اعماق الفترة التي شهدناها . يتجاوز فكرة المجايلة اصلا ليصبح رمزا شاملا لمرحلة بعينها لم تعثر في بقية ابناء جيل عبد الناصر على همزة الوصل السحرية بين البطل والعصر •

لا شك ان المناخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي كان يهيء ارض مصر للحمل بهذا البطل ، ولكن عقم الغالبية العظمى من الحركات والتيارات الفكرية السائدة آنذاك لم يفسح طريقا تقليديا للحمل الطبيعي .. وانما اقبل جنين ٢٣ يوليو بكل ما يحيطه من مظاهر الشذوذ والاستثناء ليعلن انه وان استفاد بكافة مقومات الارض الحبلى بالثورة ، الا انه سيتشكل وفقا لوضعه الخاص وظروفه الفريدة . كان وضعه الخاص ان تشكيله التنظيمي هو في جوهره تشكيل عسكري لا يرتبط بقواعد شعبية كتلك التي يسوج بها الشارع المصري المناضل آنئذ ضد الاستعمار والملكية والاقطاع والبرجوازية الكبيرة . وكانت ظروفه الفريدة هي انه ليست هناك سابقة في التاريخ الحديث لانتفاضة بين القوات المسلحة لاحد الجيوش الا وتحولت الى «انقلاب» يكرس الاوضاع القائمة لمصلحة القوى الاكثر رجعية ومحافظة .. بينما تنتمي اكثرية اعضاء التشكيل اجتماعيا الى شرائح طبقية مطحونة ومهزومة وممزقة ، وهم لم يدخلوا الكلية الحربية الا مصادفة في ظل وضع طارىء . وهم ايضا قد تلامسوا بعض التنظيمات السياسية العلنية والسرية ، كالاخوان المسلمين ومصر الفتاة والوفد والشيوعيين ، ولكنهم لم يجدوا مستقرا مريحا في هذه التنظيمات ، لاسباب تختلف من واحد الى اخر ، ولكنها تجتمع حول حقيقة مشتركة هي ان ايا من هذه التنظيمات لم يستطع ان يستقطب حركة الشعب المصري . كان الشعب المصري ولا يزال شعبا متدينا، وقد تذرع الاخوان بالدين لاستقطابه فلم ينجحوا ، ذلك ان خطهم السياسي المستتر خلف الدين لم يكن يوائم بدعوته السلفية المتطرفة شعبا يطمح الى التقدم . وكان الشعب المصري ولا يزال شعبا «مصريا» بالغ الاعتزاز بمصريته . وقد تذرع حزب «مصر الفتاة» بهذه الراية في جذب اشواق المصريين فلم ينجح ، ذلك ان خطه السياسي المعلن على رايته «مصر فوق الجميع» لم يكن يوائم بدعوته العنصرية المتطرفة شعبا تفاعلت في دمائه

حضارات وحضارات وأديان وأديان وشعوب وشعوب حتى اصبح رغم مصريته او بواسطتها شعبا «مؤنسنا» الى اقصى الحدود • وكان الشعب المصري ولا يزال شعبا محبا للديموقراطية ، تستهويه الحلول المرنة كيفما سميتها حلولا سلبية او وسطية او متسامحة • وقد نجح الوفديون في استقطابه امدا طويلا تحت هذه اللافتات باسم الوحدة الوطنية والنضال الديموقراطي • ولكن الشعب المصري كان ولا يزال يرزح تحت اعباء المشكلات الاجتماعية الطاحنة . واذا كان في احدى الفترات قد ارتضى التضحية بأحلامه الاجتماعية في سبيل احلامه الوطنية . فلقد توحدت هذه الاحلام بعد الحرب العالمية الثانية واصبح الكفاح الوطني يعني بالضرورة كفاحا اجتماعيا في نفس الوقت • لذلك توالت الانقسامات في حزب الوفد، وكانت الطليعة الوفدية هي الامل في التوفيق بين الديموقراطية السياسية والديموقراطية الاجتماعية ، الامل في توحيد الكفاح الوطني والاجتماعي • ولكن «الجسم» الرئيسي للوفد لم يتح لهذه الطليعة فرصة النمو والازدهار . ومن ثم اختنقت في مهادها • وقد كان الشيوعيون بالمثل املا اخر . ولكن تمزقاتهم وتعقيدات تطورهم لم تأذن لتيارهم بالسيادة • هذا في الوقت الذي كانت فيه القاعدة العريضة من المصريين . تغلي كبركان : فورات لا تنتهي من مذبحة كوبري عباس الى حكم اسماعيل صدقي بالحديد والنار الى حكم الاقليات بالعسكري الاسود الى حريق ٢٦ يناير . كل ذلك في مواجهة الانتفاضات المتعاقبة التي بلغت الذروة مرتين: الاولى عام ١٩٤٦ حيث تلألأت اللجنة الوطنية للطلبة والعمال ، وعام ١٩٥١ حيث كادت دماء الشهداء في منطقة القنال ان تنسج راية النصر على الانجليز •

هكذا كان المناخ معدا لاستقبال البطل القادم ، ولكن من اين؟ كان هذا هو السؤال الذي تكتوي به جميع الضلوع ، بين الحسرة والطموح • ولما جاء من اخر مكان يسرح اليه الخيال ــ وهو الجيش ــ اشتط جيل عبد

الناصر بمختلف فئاته وتياراته غضبا ورفضا وانكارا • وتداخلت الاسباب التي تدعوهم الى الغضب والرفض والانكار ، فهي من جهة الاحساس بالهزيمة فقد سبقهم الى ما كانوا يطمحون لتحقيقه ، ومن جهة اخرى لم يطابق ما تم تحقيقه احلام كل منهم على انفراد • ومن جهة ثالثة وأخيرة فقد تكاثفت الصعوبات المحيطة بحركة ٢٣ يوليو مع الاصول الفكرية لقادتها مع ردود الفعل الداخلية والعربية والدولية في ان تتخذ من الاجراءات وان ترسخ من القيم والافكار ما يثير الريب والشكوك والاخطار من وجهة نظر اولئك الذين تربوا وناضلوا بمنطق مختلف • لهذا كله اقول ان الجيل او الاجيال السابقة علينا مباشرة لا تستطيع الحكم الموضوعي الامين على مسار عبد الناصر . وبخاصة فيما يمس الوضع الثقافي الذي سأكتفي هنا بالتركيز عليه •

وكذلك الامر ــ وان اختلف ــ بالنسبة للجيل او الاجيال التالية لنا ، وأقصد بها الاجيال التي لم تعش بوعيها يوما واحدا قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ اما لانها لم تبلغ حينذاك مرحلة الصبا او لانها لم تكن قد ولدت بعد • اولئك عاشوا ولا يزالون دون خلفية عن الماضي ، خلفية من المعاناة والمعايشة ، فهم يستمدون «معلوماتهم» عن الحقبة السابقة من الكتب المدرسية والجامعة غالبا ، وهي تروي كل شيء من وجهة نظر رسمية تماما من ناحية ، ووجهة نظر «مجففة» من ناحية اخرى • وهم بذلك يشبهون ــ مع الفرق ــ الجيل او الاجيال السوفييتية التي ولدت ونمت وترعرعت بعد ثورة اكتوبر ، لا يعنيها في الكثير ما كان ، ويعنيها في الكثير ما هو كائن وما سيكون • ولعل جانب «ما سيكون» هو اكثر الجوانب اشراقا وايجابية في تفكير الاجيال الجديدة ، لانه يخرج بهم قليلا عن حدود ذواتهم الراهنة • اما تفكيرهم فيما هو كائن فانه مغرق في الذاتية والانسلاخ عن التاريخ ، ولهذا فبالرغم من انهم هم الذين كسبوا الثمرات الايجابية لمسيرة عبد الناصر فانهم لا يرون في واقعهم سوى السلبيات

التي نالت من غيرهم ازهى سنوات العمر •

بين الاجيال السابقة والاجيال التالية اذن . نبدو نحن ابناء الجيل الذي كان في المهد حين عقد الوفد معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ وكان صبيا في المد الثوري لعام ١٩٤٦ وكان شابا يافعا في صفوف المقاتلين على ضفاف القنال عام ١٩٥١ •• نبدو أقدر الاجيال التي احترقت بنيران ٢٦ يناير ١٩٥٢ وأحق الاجيال بالشهادة على تلك الايام التي بدأت بفجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وانتهت بغروب ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠ •

يستطيع المؤرخ الاكاديمي الدقيق ، بطبيعة الحال ، ان يرجع الى فهارس دار الكتب ومكتبة الجامعة وأرشيفات وزارة الثقافة والصحف ليحصل على مادة وافرة من الارقام القابلة للعد والاحصاء حول آلاف المجلدات التي صدرت والتي لم تصدر ، وعشرات المؤسسات التي بنيت والتي لم تبن . ومئات الادباء والفنانين الذين لمعت اسماؤهم والذين لم تلمع لهم اسماء • ولكن وثائق هذا المؤرخ الاكاديمي الدقيق . تظل بغير حياة ما لم تسر في شرايينها الدماء الحارة التي جرت في عروقنا ابان تلك الفترة • ان الوثائق وحدها قد تقول ان مسيرة عبد الناصر الثقافية : تنقسم الى مرحلتين : اولاها هي مرحلة العداء لكل من اليسار واليمين. والثانية هي مرحلة التهادن مع اليسار واليمين • وهو تقسيم يتضمن تبسيطا مبتذلا للامور وينطوي على تصور شائع ودارج تسبق فيه الرؤية السياسية الحقيقة الثقافية وتربط بينهما ربطا ميكانيكيا آليا جامدا . وتبدو فيه القضية الثقافية على مشرحة «التوازن» السياسي في لغة مهذبة او «المساومة» في لغة اقل تهذيبا . تبدو هذه القضية كجثة لقيط لم يعن احد باكرامها ودفنها • غير ان القضية ليست على هذا النحو على الاطلاق. تتساوق مع الرحلة السياسية لعبد الناصر حقا ، ولكنها لا تتخذ منها مشجبا تعلق عليه كل خطاياها ، ولا صدرا تعلق عليه كل الاوسمة والنياشين • فما اوسع الهوة بين الواجهة الرسمية للثقافة المصرية وواقعها

الحقيقي • الواجهة الرسمية تشع باسماء العقاد وعزيز اباظة وصالح جودت وامين يوسف غراب وعبد الحميد السحار وسهير القلماوي ورشاد رشدي ويوسف السباعي في بعض الاوقات، ونجيب محفوظ وسعدالدين وهبه ومحمود العالم وعلي الراعي وعبد العظيم انيس ولطفي الخولي وصلاح عبد الصبور في اوقات اخرى ، وتتداخل هذه الاسماء وتلك في اوقات كثيرة • ولا تعني الاسماء الاولى ان الفكر المحافظ هو التيار السائد على الثقافة المصرية في ظل سيطرتها على السلطة الادبية والفنية، كما لا تعني الاسماء الاخيرة ان الفكر التقدمي هو ذلك التيار • وانما تعني بكل بساطة ان لعبة الكراس الموسيقية كانت ولا تزال اللعبة المفضلة لدى المشرفين على «المؤسسات» الثقافية في المسرح والسينما والنشر • ولكن هذه المؤسسات لا تعبر في واقع الامر عن «نظام» فكري ، وانما هي مجرد احد الوسطاء بين المبدعين والجمهور • ولقد كتب احمد رشدي صالح عام ١٩٥٧ سلسلة من المقالات تهدم مجد توفيق الحكيم في تاريخ الادب والمسرح المصري ، كان ذلك في جريدة «الجمهورية» التي تتمتع بنسب خاص الى النظام ، ولم يكد يمضي اسبوع حتى نال توفيق الحكيم ارفع وسام في الدولة• وفي عامي ١٩٦٤ و١٩٦٥ قام محمود شاكر وجلال كشك وعباس خضر وعبده بدوي بحملة منظمة وضارية ضد لويس عوض على صفحات مجلة «الرسالة» التي تصدرها وزارة الثقافة ، ولم تكن الحملة قد انتهت في صيف ١٩٦٥ حين اغلقت «الرسالة» ونال لويس عوض بعدها وسام الاستحقاق من الدرجة الاولى • وفي عام ١٩٥٩ نشر «الاهرام» اجرأ رواية مصرية لنجيب محفوظ هي «اولاد حارتنا» ورفضت الرقابة بعد تمام نشرها ان تصدر في كتاب بناء على رفض الازهر • وفي عام ١٩٧٠ قررت مؤسسة المسرح بموافقة وزير الثقافة عرض مسرحية «انطونيوس وكليوباتره» لشكسبير ، ولكن لجنة الدعوة والفكر بالاتحاد الاشتراكي الغت القرار وتوقفت المسرحية • وهكذا تختلف المؤسسات

فيما بينها، وبينها وبين الدولة، لانه ليس هناك «نظام» فكري ــ ولا اقول تيار او اتجاه ــ يعكس النظام السياسي في خطوطه العامة ويرتبط بها. ولقد نتج عن غياب هذا النظام ان رفعت صدور معظم ادباء الصف الاول والصف الثاني من ادباء مصر وفنانيها اوسمة ونياشين من عبد الناصر مهما تعارضت انتماءاتهم السياسية ــ ولو تاريخيا ــ من اقصى اليسار الى اقصى اليمين . على ان غياب هذا النظام كانت له فضيلة اساسية ورذيلة اساسية في نفس الوقت . فضيلته الكبرى انه اتاح روحا ، لنسمها مؤقتا بالديموقراطية ، سمحت للكتاب ان يقولوا كلمتهم رغم وجود الرقابة. ورذيلته الكبرى انه اشاع روحا ، لنسمها مؤقتا بالفوضى ، تسببت في بلبلة الجمهور الواسع . لذلك فان جانبا كبيرا من النقد والصمت والتصفيق الذي عرفته الحياة الثقافية المصرية لا يعود الى الموقف السياسي لنظام عبد الناصر سواء كان موقفا ليبراليا او معاديا لليبرالية ، الا بمقدار ما ورثه هذا النظام من المناخ السابق عليه الخالي من المضمون الديموقراطي والمشبع بالتخلف الحضاري ، والمناخ الذي ستنبت فيه مفاهيمه وأفكاره وهو التشكيل السري العسكري ، والمناخ الذي قوبل به من احلام الشعب واضطراب الفكر وقلق المثقفين احيانا ورفضهم احيانا اخرى وانكار الغالبية العظمى من التنظيمات السرية والعلنية للشارع المصري لما حدث. وانما يعود النقد والصمت والتصفيق من جانب المثقفين بالدرجة الاولى الى غياب «النظام» الفكري عن الساحة التي جرب فيها النظام السياسي «جبهة التحرير» ومن بعدها «الاتحاد القومي» ومن بعده «الاتحاد الاشتراكي» بالتعيين مرة ، وبالانتخاب اخرى . وبالتالي فان النظرة الموضوعية المنصفة تقول ان ما حدث من نقد وصمت وتصفيق يرجع في المقام الاول على عاتق المثقفين ، وفي المقام الثاني على عاتق النظام السياسي .

ان ردود الافعال المتباينة لدى المثقفين المصريين ازاء النظام ، تحدد

منابع ومصاب الافكار الرئيسية التي شقت بها الثقافة المصرية طريقا على خريطة الرحلة الناصرية •

كان رد الفعل الاول هو ازدهار الادب والفن المشبع بروح التفكير الاجتماعي ، فقد انجز نجيب محفوظ حوالي عام ١٩٥٤ ثلاثية «بين القصرين» وعبد الرحمن الشرقاوي «الارض» ويوسف ادريس «ارخص ليالي» وغيرهم كثيرون ممن تهبط مستوياتهم الفنية في موازين الجمال وان ازدحمت اعمالهم بشعارات الاشتراكية والكادحين • تألق هذا التيار المنتمي الى اليسار بمعناه العريض جنبا الى جنب مع التيار العاطفي والرومانسي والجنسي الذي قاده السباعي وعبد القدوس وعبد الحليم عبدالله • واذا لم يكن هذا التيار قد عثر على «منظريه» من النقاد والمفكرين ، فان التيار الاول قد عثر في محمود العالم وعبد العظيم انيس ومحمد مندور ولويس عوض وعبدالقادر القط وانور المعداوي على نقاده ومفكريه • وكانت معركة بعض هؤلاء مع العقاد وطه حسين بداية مرحلة جديدة من التفكير الفني ، رغم كل ما صاحبها من هزال وضعف انعكس بالضرورة في اسلوب التراشق الحاد والتجريح المهين • على ان العقاد وطه حسين رغم وقوفهما ضد التيار ، الا انهما لم يكونا في وضع يسمح بتدعيم التيار الاخر ، بل ان العقاد على وجه الخصوص كان يدافع عن قيم اكثر تخلفا من القيم التي يحتويها ادب السباعي واحسان وعبد الحليم عبد الله • ومن ثم لم يكن درعا كافيا يقي هؤلاء شر «التقدم» الحثيث للتيار الجديد • وهو لم يكن جديدا تماما ، فقد سبقت بذوره احداث ٢٣ يوليو ، ولكنها نمت وازدهرت بعد هذا التاريخ • وربما كانت المحاولة النظرية من جانب العالم وانيس ـ رغم سطحيتها وسذاجتها وميكانيكيتها ـ هي التي اثارت الفريق الاخير ، وهو بالمقياس السياسي الصرف لم يكن في موقع العداء الرئيسي لليسار • ولم يفهم الجميع هذا المنطلق الواجب ان يكون الا حوالي عام ١٩٥٦ عندما احتدمت

المعركة الوطنية بقيادة عبد الناصر على اثر تأميم القناة والعدوان الثلاثي ولكن سرعان ما اتقد اوار الصراع بدخول طرف جديد الى الساحة هو الشعر • كانت قصيدة الشرقاوي «من اب مصري الى الرئيس ترومان» هي البداية الحقيقية للشعر الجديد في مصر عام ١٩٥١ ولكنها لم تثر في وقتها الا غبارا سياسيا • اما حين ظهرت اعمال صلاح عبد الصبور ومن بعده احمد عبد المعطي حجازي ونجيب سرور وكمال عمار ومهـــران السيد وبقية الكوكبة الزاحفة بتفعيلتها الواحدة وتمردها على القافيــة والروي . فقد اصبح هناك تيار «فني» كامل . يتضمن حقا احلامـــا سياسية تصل احيانا الى درجة التحريض ، ولكنـــه في نفس الوقت يتضمن ثورة عارمة على مقدسات الخليل بن احمد وتابعيه المعاصرين من العقاديين والاباظيين وسواهم • وقد انضم الشعر الجديد فور ظهوره الى القافلة التقدمية ، فاستقطبت القافلة السلفية بدورها كبار الشعراء المحافظين وصغارهم • ودخلت العامية الى الميدان من اعرض الجبهات واوسع الابواب . كانت قضيتها قديمة . وحين ركز عليها التقدميون في قصصهم لم يبال الاخرون او بعضهم بذلك فاتخذوها لغة حوارهم في القصة ولغة اغانيهم في الزجل • ولكن المشكلة ارتفعت الى مستـــوى السجال العنيف حين اصبحت العامية هي اللغة الرئيسيــــة للمسرح المصري . وذلك منذ ان قام نعمان عاشور بضربة حاسمة في مسرحيته «الناس اللي تحت» فتجاوز برفقة زملائه من امثال يوســـف ادريس والفريد فرج وسعد الدين وهبه وميخائيل رومان عتبات مسرح الحكيم الليبرالي ، ومسرح باكثير الرجعي ولغتهما الفصيحة المحنطة بتوابـــل التاريخ والاساطير • وازدهر المسرح المصري على ايدي الجيل الجديد من الشباب اليساري ازدهارا لا يقل اهمية عن ازدهار الشعر الجديد • واصبح من المسلمات ان التجديد في الفن (التفعيلة الواحدة للشعـــر والعامية والواقعية للمسرح) يعني في نفس الوقت التجديد في الفكـــر

(الارتباط بمشكلات الشعب الحقيقية) • ولم يجر هذا التطور الخطير في نطاق ضيق من التجارب الطليعية ذات الجمهور المحدود ، وانما امتد اثره الى القطاعات الواسعة من القراء والمشاهدين • وحينئذ لم يكن ثمة بد لدى الفريق الاخر من محاولة التطور ، وكانت ظروف العدوان الثلاثي وما تلاه حافزا اساسيا للمحاولة . فكتب احسان عبد القدوس «في بيتنا رجل» وكتب يوسف السباعي سلسلة من الروايات التي تؤرخ للثورة وجرب الشاعر محمود حسن اسماعيل حظه في الهتاف للنظام هتافا يذكرنا بديوانه عن «الملك» •• ورغم تطور هذه المحاولات فانها لم تثمر «كيفا» جديدا في رؤيا هؤلاء الكتاب والشعراء وانما ظلت اسيرة ماضيهم الفكري القريب • حتى كان عام ١٩٥٩ وحدث الاختلاف الكبير بين حركة ٢٣ يوليو واليسار في ظل مناخ معقد شاركت فيه احداث العراق والوحدة المصرية السورية والاوضاع الداخلية بنصيب موفور•• وهكذا غابت المع الوجوه الفكرية والفنية خلف الاسوار حوالي خمس سنوات ، لم يتألق خلالها الفكر اليميني ولا الادب المحافظ رغم خلو الساحة من المناضلين ، بل حدث ما لم يكن في الحسبان واصدر عبد الناصر قوانين يوليو ١٩٦١ التي احدثت هزة عميقة في بنيان المجتمع المصري ، هزة من شأنها ان تميل بهذا المجتمع يسارا وان ظلت طلائع الفكر الاشتراكي بمنأى عن هذه التطورات مئات الاميال • وهنا اصبحت قضية «الحرية» هي ابرز القضايا التي تلح على وجدان المثقف المصري داخل السجن او خارجه ، ينادي بها المثقف التقدمي من موقع الحرص على المكاسب الاجتماعية التي احرزتها بعض الفئات الشعبية التي اضافت الى رصيدها من قوانين الاصلاح الزراعي وتحديد الملكية وتأميم قناة السويس والبنوك الاجنبية رصيدا جديدا بتأميم عصب الانتاج المصري وتأسيس قطاع عام يشكل ٨٠ بالمئة من الانتاج • كما اضافت الى رصيدها من المكاسب الفكرية ميثاق العمل الوطني الذي

يعد خطوة هامة على الطريق النظري لحركة عبد الناصر • كانت ثمة اجزاء عريضة من الاخوان المسلمين لا تزال خلف الاسوار فحاولت ما استطاعت ان تستغل مطلب «الحرية» الجماهيري لصالحها وذلك بان ترفع الشعار ليلتف من حوله الانصار ، ولكن محاولتها باءت بالفشل الذريع • وبات التقدميون يركزون على مطلب الحرية من موقع التقدم التاريخي لا بدافع التكتيك السياسي لعرقلة هذا التقدم • وكانت مسرحية «حلاق بغداد» لالفريد فرج ، وروايات «اولاد حارتنا» و«اللص والكلاب» و«السمان والخريف» لنجيب محفوظ ، ومؤلفات «ازمة الحرية في عالمنا» و «في البدء كان الكلمة» لخالد محمد خالد من المعالم الرئيسية للنضال من اجل الحرية ، حرية اولئك الذين غابوا عن تحقيق آمال افنوا اروع سنوات عمرهم من اجلها ، وحرية الجماهير الواسعة في حراسة مكاسبها الجديدة ، على ان هذه الاصوات التي ارتفعت من اعماق الضمير المصري كانت اصواتا قليلة لا تشكل تيارا . يقابلها في الجانب المقابل اصوات اخرى آثرت الهجوم على اليسار لتنفي عن نفسها تاريخا يساريا قديما وبالغت في التأكيد على هذا المعنى حتى غابت عن وعيها تماما •• واصدق مثل لذلك في مجال السياسة كانت اعمال احمد رشدي صالح . وفي مجال النقد كان كتاب لويس عوض «الاشتراكية والادب» وفي مجال الفن كانت رواية «البيضاء» ليوسف ادريس التي بدأ نشرها حينذاك في جريدة «الجمهورية» • وبين القلة التي طالبت بالحرية والقلة التي هاجمت اليسار السجين . كانت هناك جبهة صامتة من الكتاب اليساريين والديموقراطيين . لم يكن صمتها تعبيرا عن الحياد ، وانما تجسيدا امينا لعذاب الضمير والاحتجاج السلبي• هذه الجبهة العريضة الصامتة لم تهاجم اليسار بل راحت تؤيد الانجازات الراديكالية بعد عام ١٩٦١ تأييدا يؤدي ـ موضوعيا ـ الى افساح الطريق امام الفكر اليساري ، كما يؤدي موضوعيا الى طلب

الافراج عن جناح هام من ممثلي هذا الفكر • وكان ذلك ما حدث بالضبط حيث كان عام ١٩٦٤ هو عام الانفتاح ـ بتحفظات ـ على اليسار المصري •

ولكن هذا اليسار من جهة اخرى لم يكن عند خروجه من السجن كما كان عند دخوله •• فلقد اثرت السنوات الخمس على ابنيته الايديولوجية والتنظيمية تأثيرا عميقا ، اذ جنحت اجزاء منه جنوحا متطرفا نحو الطفولة اليسارية بينما جنحت اجزاء اخرى جنوحا متطرفا كذلك نحو اليمين • ولقد كان هذا التمزق الفكري الرهيب هو الاساس المتين للتمزق التنظيمي الاكثر بشاعة • وكما ان الحد الادنى من الوحدة الفكرية قد توفرت اواخر عام ١٩٥٧ واثمرت «حزب ٨ يناير» فان الحد الاقصى من التهرؤ الفكري هو الذي اثمر الانقسامات المروعة داخل التنظيم الواحد ، فضلا عن الانقسام الاكبر الذي حدث بين التنظيمين الكبيرين غداة توحيدهما بشهور قليلة • وفي ظني ان ذلك هو العامل الاول في قرار حل المنظمات الشيوعية . فقد جاء الحل تعبيرا امينا عن وضع واقعي لا يحتاج الى قرار • اما العامل الثاني فهو انه حوالي عام ١٩٦٤ ــ وبعد ان كان التمزق قد اصبح حقيقة لا مفر من الاعتراف بها ــ كانت الاجراءات التقدمية لحركة ٢٣ يوليو اشبه ما تكون بذلك المناخ الذي عرفناه عام ١٩٥٦ وكان سببا في تأمين جبهة وطنية ديموقراطية عريضة ، جاءت هذه الاجراءات بمناخ جديد مختلف كان سببا في قيام الحد الادنى من الاتفاق الفكري ــ ولا اقول الوحدة الفكرية ــ بين الماركسيين ، وهو الاتفاق الذي ساعد عليه تفتيتهم التنظيمي ، فكان قرار حل تنظيماتهم قرارا موضوعيا يتسق وطبيعة ظروفهم الخاصة والفريدة في المجتمع المصري عامة وعلاقتهم بحركة ٢٣ يوليو على وجه الخصوص • اقول ذلك حرصا ــ ومسؤولية ــ على نفي الشائعات الساذجة التي ترددت حينذاك من ان خروشوف هو

الذي اطلق سراحهم ، او ان تعهدا سريا قد اخذ عليهم من جانب السلطة ان يفعلوا ما قاموا بفعله غداة خروجهم • واعتقد ان مصدر هـــذه الشائعات ــ من جانب حسني النية ــ هو النظرة الى الامور من خارج الظاهرة لا من داخلها •

خرج اليسار الى الشارع ليجد مجتمعا يختلف في القليل او الكثير عن المجتمع الذي تركه عام ١٩٥٩ وقد اصاب ذلك قطاعا صغيرا منـــه بتورم يميني لا يبصر سوى المنجزات الايجابية كما اصاب قطاعا اخـــر مماثلا في الحجم بتورم يساري لا يرى سوى الفراغات السلبية • ولكن القطاع الرئيسي راح يدرس ويحلل ويجتهد ويتعمق فوضع يديه على مفاتيح اساسية للمشكلات الراهنة • كانت «ازمة المثقفين» عنوانا جاذبا للالتفات ، كتب عنها في غيابهم الكثيرون من مواقع مختلفة ، وتصادف عند خروجهم ان حركة الشعر والمسرح والرواية كانت في نشاط عارم • كان المسرح يعرض «الفرافير» ليوسف ادريس فكتب محمود العالـــم وحاضر عن العدمية والفوضوية الجديدة في عالم يوسف ادريس، وكتب عن صلاح عبد الصبور في «احلام الفارس القديم» متسائلا عما يتسبب في حزن الشاعر رغم بناء السد العالي واقامة الاشتراكية ، ونجا نجيب محفوظ من اظافره باعجوبة لا تزال تستحق امعان النظر • وكان محمود العالم في ذلك كله يمينيا متطرفا او ملكيا اكثر من الملك كما يقول المثل الدارج ، فلم يكن يوسف ادريس فوضويا او عدميا وانما كان حائرا ومضطربا وملتاعا ومعبرا عن ازمة حقيقية داخله وخارجه • وكان صلاح عبد الصبور حزينا بالفعل ، ربما لنفس الاسباب التي غيبت محمـــود العالم سنوات خلف الاسوار ، ولا يستطيع السد العالي ان يجفف دموعا في لون الدم • ولم يكن نجيب محفوظ مفاجأة في حياتنا الادبية وهو الذي قال عنه العالم وانيس عام ١٩٥٤ كلاما تقشعر منه الابدان • وانما كان محمود العالم ولا يزال اسيرا للنظرة الاحادية الجانب ، يقابله على

الطرف الاخر بضعة من الشباب الاهوج تختلف احادية النظرة عندهم عن العالم بيساريتها الطفولية الرعناء • وكان من الطبيعي ان يلتقي اليمين المتطرف باليسار المتطرف في خنق كل بادرة تقدم ايجابية تنجزها الثقافة المصرية وتغطية كل الفراغات السلبية في المجتمع والنظام المصريين •

ولقد كان من الطبيعي على اثر الاجراءات الوطنية التقدمية لعبد الناصر منذ عام ١٩٦١ وفي ظل اول فراغ سلبي في الحياة المصرية ــ التنظيم السياسي ــ ان يفكر اليمين الرجعي في الانقضاض على هذه المنجزات • وهكذا اقبلت مؤامرة الاخوان المسلمين في صيف ١٩٦٥، وواكبتها حملة فكرية مسعورة من فوق المنابر التي تسلكها الدولة ، ذلك ا ن الهوة الفاغرة فاها بين الواجهة الرسمية للثقافة المصرية وبين ارض الواقع الحقيقي لهذه الثقافة كانت هوة بالغة الاتساع على طول مسيرة ٢٣ يوليو • كان عبد القادر حاتم على رأس اجهزة الثقافة والاعلام، وكان يوسف السباعي على رأس المجلس الاعلى للفنون والاداب والعلوم الاجتماعية واتحاد الادباء ونادي القصة • ومن هنا لمعت اسماء واراها الزمن كاحمد حسن الزيات رئيسا لتحرير «الرسالة» ومحمد فريد ابو حديد لمجلة «الثقافة» ولمعت اسماء شهرتها الرئيسية الاصرار على موقفها الرجعي دون مواربة ، كرشاد رشدي لمسرح الحكيم ومجلة «المسرح» وثروت اباظه لمجلة «القصة» •• وهكذا كانت اكبر المنابر الادبية والفنية في ايدي اليمين ، فكان امرا سهلا ان يتخفى اول الامر تحت رايات العداء «الفني» للشعر الجديد و«اللغة» العامية ، وسرعان ما اسفر عن وجهه بشن الحملة المسعورة ضد الفكر التقدمي باسم الدين والتراث • وكان بيان لجنة الشعر بالمجلس الاعلى ولا يزال من اخطر وثائق هذه المرحلة الغريبة من حياة مصر الثقافية ، اتهم فيه الشعراء الجدد بالكفر والالحاد والعمالة للاستعمار • وكانت مقالات محمود شاكر ضد لويس عوض ولا تزال من اخطر وثائق هذه المرحلة

حيث كانت دعواها الاساسية ان القومية العربية دعوة استعمارية وان الجامعة الاسلامية هي البديل . وان الخلافة العثمانية هي ازهى الصور. ويجيء كتاب جلال كشك «الغزو الفكري» رغم هزاله من وثائق هذه المرحلة ايضا حيث شن هجوما ضاريا على طائفة من الكتاب التقدميين مستهديا بشمس العصر المملوكي الذهبية . لم تكن مصادفة بالطبع ان تعنف هذه الحملات وتشتد وطأتها في نفس الوقت الذي حيكت فيه خيوط المؤامرة المسلحة في اروقة الظلام . ولم تتوقف هذه الحملات الا عندما وضعت السلطة يدها على مدبري المؤامرة ، فاغلقت ابواب المجلات التي كانت تقودها .

وتؤكد هذه الخاتمة «الادارية» لليمين الفكري ان مواجهة اليسار له لم تكن في المستوى المطلوب ، ربما لان السلطة نفسها لم تسمح له بالارتفاع الى هذا المستوى . ولكنه هو الاخر انصاع باستثناءات نادرة تمثلها اساسا مجلة «الطليعة» المصرية . اما الغالبية فقد راحت وكأنها تعتذر عن الاشتراكية بمقولات متخلفة عن ابي ذر وعمر بن عبد العزيز وغيرهما من رواد فكرة «العدل الاجتماعي» في الاسلام . وقد نسي هؤلاء الكتاب انهم في اللحظة التي ارتضوا فيها الوقوف على نفس الارضية التي يقف عليها الاخرون فقد سلموا لهم بامضى اسلحتهم وسحبت الارض من تحتهم . ذلك انه اذا وافقنا على اتخاذ التراث الديني منطلقا للحوار، وليس الواقع الاجتماعي الحي للشعب ، فان اليمين هو الطرف الرابح لا محالة ، ضد الاشتراكية والتقدم . وعبثا هنا التكرار على ان الجماهير المصرية متدينة بطبيعتها ، لان واقع الحياة اليومية هو الذي يحدد لها مطالبها الحقيقية وليست الانتشاءات الروحية الغائبة في اللاوعي . غير ان اليسار المصري –في مجموعه العريض– قد استطاع الوقوف شيئا فشيئا في وجه ما سمي حينا من الزمن بالاشتراكية العربية ، وكان هذا هو الشعار المفضل للذين لم يجهروا بشعار

الاشتراكية الاسلامية وان لم يختلف مضمون هذه عن تلك الا قليلا . ولم يغب عن الكثيرين ان بعض من يتحسلون مسؤولية السلطة يقفون خلف هذا الشعار مؤيدين ، ذلك ان سلطة ٢٣ يوليو لم تكن متجانسة منذ البداية ، وعلى طول خطسيرها المتعرج والمتقدم معا سقطت اجزاء منها لم تقدر ــ او لم يقدر لها ــ ان تواصل المسير . ولكن بقايا من الفكر المحافظ كانت تعشش خصوصا في اوكار اجهزة الثقافة والاعلام. وعلى وجه اكثر خصوصية اثناء ولاية الدكتور عبد القادر حاتم . ولقد بدأ الحوار في البداية سطحيا يكاد يصبح خلافا لفظيا : هل هي اشتراكية عربية ام طريق عربي للاشتراكية . وبالرغم من ان الميثاق كان قد حسم القضية نظريا بقوله صراحة ان الاشتراكية العلمية هي الصيغة الوحيدة الصحيحة للتقدم الاجتماعي ، الا ان هذه الجيوب السرية لم تعبأ بالميثاق وفسرته ــ لمرونته الشديدة ــ على هواها . ولكن عبد الناصر بنفسه هو الذي حسم القضية حين تصدى لها عدة مرات تصديا شجاعا وقال ان الاشتراكية العلمية ليست شعارا وانما هي تطبيق حي خلاق للمبادىء الاساسية للاشتراكية مع الحفاظ على القسمات المميزة لشعبنا وتاريخنا ومجتمعنا . وحينئذ فقد استطاع المثقفون اليساريون ان يواجهوا الحملة المعادية مواجهة اكثر عمقا . على ان القضية لم تكن قضية فكرية فحسب ، وانما كانت تعكس وضعا اجتماعيا اليما تعانيه مختلف انظمة العالم الثالث . وهي ان التنمية الاقتصادية والقطاع العام في مجتمعاتها تحتاج الى الخبرات الادارية والتكنيكية التي عاشت عقولها ومصالحها وطموحها في ظل الرأسمالية . واحيانا في ظل التحالف بين الرأسمالية المحلية والاحتكارات الاجنبية . ومن هنا جاءت هذه المفارقة المؤسية ان قطاعا عاما يحمل في اساسه المادي بذرة التحول الى الاشتراكية ، تديره عقول برجوازية صميمة ، اذا ساءت نيتها مالت الى التخريب العمدي واهون وسائله السرقات والرشاوي المذهلة ، واذا

حسنت نيتها فانها تقف من الطبقة العاملة موقفا «اداريا» و«فوقيا» لا هوادة فيه • هذا بالاضافة الى ان الفئات التكنوقراطية والبيروقراطية بجناحيها العسكري والمدني قد شكلت «طبقة جديدة» بكل ما يحمله التعبير من معنى • ولم تكن «الاشتراكية العلمية» هي الصيغة الصحيحة لتقدم هذه الطبقة . ومن ثم كان عليها ــفكرياــ ان تقف ضد الشعار وما يحتويه من افكار ، وان تقف ــعملياــ ضد تنفيذ «القرارات» العلوية التي من شأنها ان تحول الشعار الى واقع ملموس ، وتلك كانت ملحمة الصراع بين عبد الناصر وبين نفسه . بينه وبين نظامه ، بينه وبين دولته •• انه يعرف الطبقة الجديدة ويهاجمها ولكنه يعرف اكثر انه بحاجة الى طاقاتها وخبراتها في الادارة والتكنيك • ولو كان قد نجح في اقامة التنظيم الشعبي الديموقراطي باوسع معاني الديموقراطية للجماهير . لاستطاع ان يحمي نفسه وقراراته وجماهيره من سعار هذه الطبقة الوحشية التي شاركت بنصيب موفور في هزيمة يونيو ١٩٦٧ •

لقد ظللت هذه الطبقة الجديدة كافة المنجزات الوطنية التقدمية لحركة ٢٣ يوليو بسحب داكنة السواد . هي المصدر الاول والاصيل لحركة الغضب العنيف التي سادت على الثقافة المصرية ابان السنوات الخمس الاخيرة • راح نجيب محفوظ في رواياته «الطريق ، الشحاذ . ثرثرة فوق النيل . ميرامار» يرفع الصوت عاليا من اجل الحرية والكرامة والسلام ، ويقول ــعلى لسان مسطولــ ان اسراب الكاديلاك تفرش الطريق الطويل نحو الاشتراكية، وانه لكثرة ما خفنا من المباحث والمخابرات ومن الليل والنهار ومن الانجليز والامريكان لم نعد نخاف شيئا، ويخاطب فرعون ــبلسان بردية مصرية قديمةــ قائلا ان الخراب يهدد مصر لان مثقفيها يتحدثون عن الاشتراكية ويقضون ليالي الانس بالمعمورة وان الذين لم يكونوا يملكون شيئا اضحوا من الاغنياء ، ويدفع شخصية تمثل محدثي الاشتراكية والمنتفعين بها الى الانتحار ويدفع شخصية اخرى

تدمن الاشتراكية الى الضياع والعجز المطلق والانهيار التام • وعبد الرحمن الشرقاوي في «الفتى مهران» وسعد الدين وهبه في «بير السلم» وصلاح عبد الصبور في «مأساة الحلاج» وميخائيل رومان في «العرضحالجي» ويوسف ادريس في «المخططين» جميعهم ثائرون غاضبون من مواقع مختلفة ـ قبل وبعد ١٩٦٧ ـ هذا دفاعا عن الحرية ، وذاك دفاعا عن الاشتراكية ، وكافة القيم التي اهدرتها الطبقة الجديدة •• فلم تكن الهزيمة قد وقعت في يونيو من ذلك العام ، وانما هي قد وقعت قبله بزمن طويل وبقيت من بعده حتى مات عبد الناصر : بطلا تراجيديا عظيما وبطلا ملحميا عظيما في نفس الوقت لم يناضل نفسه وحدها ، وانما صارع خارجها ايضا ، وكثيرا ما توحدت الامة الداخلة باحزانه من قوى الشر خارجه ، ولما آلت الامور الى ما آلت اليه في الداخل والخارج ، آثر ان يموت ، وعرف كيف يموت •• موتا عظيما رامزا الى نهاية عصر كامل في تاريخ الثقافة المصرية •

الكلمة الثانية : «يوميات جنازة»

● ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠

لم استيقظ مبكرا لسهرة طويلة امضيتها مع بعض الاصدقاء الليلة الماضية • بدأ الحديث بالسياسة وانتهى بالثقافة او العكس ، لا اذكر • ولكن احداث الاردن كانت هي المنطلق وهي الخاتمة في الحالين • كانت الجماهير المصرية تحتشد ـ ولا اقول تلتف ـ حول اجهزة الراديو في الشوارع والحواري والمقاهي والنوادي والبيوت ، كما لم تحتشد من قبل حول حدث من الاحداث • لقد «فوجئت» الجماهير بما يحدث وكأنها في كابوس مرعب لا يقظة منه • ورغم كل ما قيل عن استفزازات المقاومة

منذ قبول مصر لمشروع روجرز الى اختطاف الطائرات . ورغم الاختلاف الواسع في صفوف الشعب ازاء هذا كله . فان المذبحة الرهيبة غطت على كافة المشاعر والافكار .. واصبحت الاردن بين عشية وضحاها هي قبلة انظار المصريين واقول ان ذلك كان «مفاجأة» لعدة اعتبارات يجب ان نصارح بها انفسنا والاخرين . الاعتبار الاول هو انه ليست مصر الرسمية وحدها هي التي قبلت مشروع روجرز . وانما يمكن القول ـ ببساطة وشجاعة ـ ان هذا المشروع لقي قبولا عاما من جانب الغالبية الساحقة للشعب المصري . دون ضغط اعلامي او قهر او خوف . والاعتبار الثاني الذي يجب ان نقوله بنفس البساطة والشجاعة هي ان الفكرة العربية في مصر تدين بالكثير لشخص عبد الناصر . ذلك ان مصرية المصريين ـ دون اي ميل او حساسية عنصرية ـ متجذرة في اعماق نفوسهم لاسباب تفوق الحصر لتشابكها وتعقدها . وليس صحيحا ان البرجوازية المصرية وحدها هي التي تنأى عن الفكرةالعربية لان آفاقها الاجتماعية تستوجبالانكماش والاقليمية . وانما ينبغي الاعتراف بان الشعب المصري في مجموعه يشعر بالاغتراب عن العروبة بل ربما كانت البرجوازية المصرية في احدىالمراحل هي التي ترفع لافتات القومية والوحدة العربية بهدف التوسع الاقتصادي خارج السوق المحلي . ولعل الحماس المتطرف والصوت العالي لقلة من المثقفين المصريين للفكرة العربية لم يكن تعبيرا امينا للمشاعر الحقيقية لدى القطاعات الاوسع من شعب مصر.وانما كانتولا تزال ثمة طموحات فردية محوطة بهالة من الافكار الغائمة والانطباعات الضبابية والمصالح المؤقتة لدى هذه القلة من المثقفين ذوي النبرة المرتفعة . ومن يقرأ كتابا مثل «شخصية مصر» للدكتورة نعمات فؤاد، وكتابا مثل«سندباد مصري» للدكتور حسين فوزي ، وكتابا مثل «مصر ورسالتها» للدكتور حسين مؤنس .. يشعر على الفور من هذه الامثلة ـ وهي امثلة فقط ـ بان احساس المصري بمصريته يغلب على اية «شعارات» ناطقة باسم القومية

العربية • ولقد اخذ الناس ــوالتقدميون منهمــ هذه القضية فترة من الزمن باعتبارها شعارا سياسيا اكثر منها حقيقة قومية حضارية واجتماعية• ولذلك فان الدور المذهل الذي قام به عبد الناصر هــو انه استطاع ان يطرح القضية طرحا شعبيا عميقا وموصولا ومتجددا • وعندما وقعت هزيمة يونيو ١٩٦٧ كان المفترض ان تثمر وجها ايجابيا في هذه القضية فترة من الزمن باعتبارها شعارا سياسيا اكثر منها حقيقة قومية حضارية واجتماعية • ولذلك فان الدور المذهل الذي قام به عبد الناصر هو انه استطاع ان يطرح القضية طرحا شعبيا عميقا وموصولا ومتجددا • وعندما وقعت هزيمة يونيو ١٩٦٧ كن المفترض ان تثمر وجها ايجابيا في هذه القضية لانه قد اتضح بالدليل المادي الدامغ في سيناء ان مصر ليست بمنأى عن قضية فلسطين والشعب العربي • ولكن ما حدث كان على النقيض ، اذ بدأت القوقعة الاقليمية تنسج صدفتها باحكام بالغ المرارة •

لهذين الاعتبارين ــ القبول المصري العام لمشروع روجرز والابتعاد النسبي عن الشعور العربي ــ اقبل رد الفعل لمجزرة الاردن بما سبقها من مقدمات ، مفاجأة ضخمة لكل من شاهد المصريين وهم يتمزقون لوعة في متابعتهم لحظة بلحظة ما يجري ، كلما صدر بيان من حسين او مــن المقاومة او برقية لعبد الناصر او اقتراح للباهي الادغم او اجتماع للملوك والرؤساء •• كانوا في ذهول شامل من هول الكارثة يرقبون الامور بعيون محمرة مفتوحة طيلة الليل والنهار • ولقد كانــت اخر البرقيات لعبد الناصر الى حسين بمثابة القرص المزدوج الفعالية : هدأت اعصاب الناس لان موقفا حاسما قد طمأنهم على صدق هواجسهم ، ولكن هــذه الاعصاب بلغت في هدوئها درجة الموت الماثل للعين المجردة على ارض المأساة • وقد التفت الجماهير المصرية التفافا مذهلا حول مؤتمر النميري وبيانه الموجع • ولم تأبه كثيرا لحضور حسين بــل ورفضت هذا الحضور وسمته «مناورة قذرة» • ولكنها عادت فتلقفت بانفاس محترقة الاتفاقية

المشتركه ورفعت الاكف نحو السماء ضارعة «يا رب» •

هكذا بدأ الحديث وانتهى بين الاصدقاء ليله ٢٨ سبتمبر وكان الرؤساء والملوك يغادرون مطار القاهرة الدولي واحدا بعد الاخر • ولكن ما بين البداية والنهايه كان حديث الثقافة لا يتوقف : ما هذا الذي يكتبه توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس ؟ وما هذا الذي يكتبه الادباء الشباب في موجة هادرة ايقظت الصاحي والنائم ، ففتح لهم يوسف السباعي ومنظمه الشباب كالاتحاد الاشتراكي ، وبعض الصحف اليومية والاسبوعية ، الأبواب على مصراعيها ، بعد ان ظلوا مطاردين زمنا على اعتاب الأبواب الموصدة ؟

والتقت الاجوبة وتعارضت ، وبين الاتفاق والاختلاف كان هناك ــ دائما !! ــ من يحاول ان يمسك العصا من المنتصف قائلا ان «ازمة الحرية» هي التي تجمع بين مختلف الاتجاهات والاجيال •• ولكني تساءلت عن ظاهرة غريبة تسيطر على جيل الرواد في الادب المصري الحديث : وهي انهم يشغلون جميعا مراكز مرموقة في اجهزة الدولة ويكسبون ارباحا خيالية من الاذاعة والتلفزيون والمسرح والسينما ، ومع هذا فهم ساخطون غاضبون ، هل يطلبون المزيد ، ام ان ضميرهم يخزهم ويؤلمهم ، ام ماذا ؟ كانت احدى الصحف قد نشرت منذ فترة وجيزة قائمة باسماء وارباح عدد من الادباء موظفي وزارة الثقافة الذين تقاضوا اجورا اسطورية من مؤسسة السينما عن القصص والسيناريوهات التي كتبوها مقابل الآلاف المذهلة من الجنيهات • وتذكرت سؤالا طرحه لويس عوض قبل الهزيمة على كتاب المسرح المصري : لماذا هم غاضبون هكذا ، انهم جميعا اما رؤساء مجالس ادارة او مديري عموم او وكلاء وزارة او رؤساء تحرير الى غير ذلك من المناصب اللامعة في المجتمع والدولة • وكان ردي حينذاك انهم من خلال مناصبهم هذه يعرفون الكثير عن عفن المجتمع وفساده ، ولصدقهم مع انفسهم ومع جماهيرهم فهم يصوغون هذا

العفن والفساد فنا غاضبا على الاوضاع • كنت اتخيلهم حينذاك شهداء، ولما وقعت هزيمة يونيو الشهيرة رأيت فيهم انبياء الهزيمه • ولكني رأيت فيهم وقتذاك شيئا اخر الى جانب شرف النبوءة، وهو انهم جزء لا ينفصل عن المقومات الاساسية للهزيمة • انهم جزء لا يتجزا من الطبقة الجديدة التي اختارت لاجنحتها المختلفة الوانا متعددة ، حتى اللـــون الاحمر الصارخ احيانا • وهم لذلك ورغم غضبهم المدوي ، انما ينقدون جزئيات متناثرة في النظام ، ولا يتعرضون مطلقا لجوهره ، بل ان بعضهم تناول «الشعب» كمسئول وحيد عن خراب المجتمع • على ان هذا لا ينفي عن مسرحهم صفة الايجابية ، ولا ينفي عن نقادهم من هواة استعداء السلطة، اولئك الملكيين اكثر من الملك ، صفة الانتهازية • وبعد الهزيمة كـــان واضحا انه ليس لديهم ما يقولونه ، حتى في اكثر اعمالهم جرأة واقداما على تحليل كارثة حزيران •• اقصى ما استطاع بعضهم ان يقوله هو ان الحال لا يزال كما كـــان عليه ، وقال البعض الاخر ان افرادا اشرارا بطبيعتهم هم الذين اخترعوا اجهزة القهر والتعذيب وادوا بنا الى الهزيمة• وكانت المحاكمات العلنية لبعض القادة العسكريين اكثر صراحة من الكتاب في تناول المسألة ، وكان عبد الناصر اكثر شجاعة في تقييم ما حدث • ولذلك بدا الكتاب عاجزين عن الارتفاع الى مستوى اكثر امانة وعمقا، لا خوفا من السلطة ، وانما كان عجزا داخليا غائرا في الاعماق يتصل بجوهر تكوينهم الاجتماعي والفكري القاصر عن الرؤية الصحيحة• وكانت النتيجة من ثم ان راحوا يكررون انفسهم ويقولون كلاما يرادف الصمت• كانت الهزيمة التي استشرفوا بعيني زرقاء اليمامة ابعادها من قبل ان تقع هي هزيمتهم ، نقطة الختام في حياة جيل كامل من المثقفين •

ولكن ، ما هذه الظاهرة التي تلح على وجدانهم هذه الايام الحاحا مثقلا بالدموع •• ها هو نجيب محفوظ يكتب عن امرأة يستهويها المال والرجال ، ولكنها تمقت العجز مقتنا ما بعده مقت ، انها تقبل على الرجل

حين يكون في ابهى اوضاعه المادية والمعنوية قادرا على كل شيء، وسرعان ما تلفظه حين يدب في اوصاله العجز مكان الحب . فاذا به يتحول تارة الى بائع روبابيكيا وتارة اخرى الى الروبابيكيا ذاتها ، ولا يفيد الذين عجزوا عن الوصال على اثر علقة اليمة وغياب اليم في الظلام . الطب ولا السحر • وها هوذا يوسف ادريس في «حلاوة الروح» و «الرحلة» و «سنوبز» يعزف لحنا جنائزيا باهرا لانسان يغرق في الاولى . وجثة رجل يجلس في عربة يقودها شاب ــ بالقصة الثانية ــ لا يشم في البداية الا رائحة قديمة عطرة تنبعث من جوارب الميت وعرقه ، وحين يلفت نظره احدهم عن اشارة المرور الى ان رائحة غريبة تملأ السيارة يدهش اول الامر ، واخيرا تقتحم انفه رائحة النتن هادئة ثم ثقيلة الوطأة في نهاية الامر •• ويعترف بانها رائحة الموت الاكيد . وتحاصره الرائحة العفنة حصارا بالغ القسوة فاذا به يترك الجثة داخل السيارة ويهرول عائدا على قدميه ، ولتكن السيارة لحدا وقبرا لاعز الاموات اليه . الميت الذي لم يكن يصدق انه يمكن ان يموت •وفي القصة الثالثة يضع المجتمع المصري بأكمله في عربة اوتوبيس ، ويلتقط موقفا شائعا لامرأة تصارع بكل جوارحها رجلا يضايق عجيزتها من الخلف وسط الزحام •• يلتقط المشهد بعيني استاذ جامعة مطارد من زملائه الذين لا يطيقون افكاره الخرافية حول وضع لائحة ديموقراطية تنظم اوضاع الجامعة • يستلب المشهد وعي الاستاذ الغارق حينئذ في حل خيوط المؤامرة • وحين يبلغ المشهد ذروته ببكاء المرأة يتدخل لانقاذها . ولكن الرجل الذي كان يضايقها من الخلف ينكر ذلك تماما •• ويرفع الاستاذ وجهه الى العيون الكثيرة التي رأت كل شيء ويستنجد بها ان تقول الحقيقة غير انه يفاجأ بما يصعقه تماما اذ ينبري له الجميع قائلين ان شيئا لم يحدث ، وان الرجل له حق في ضربها على وجهها لانها اهانته •• ويستولي على الاستاذ ذهول شامل ويلمح احد طلبته فيقول للحشد المتوثب انه استاذ بالجامعة ويريد ــ

فقط ! ــ ان يفهم لماذا ينكرون ما رأوه بعيونهم ويستنكر الناس ان يكون هذا الرجل الذي يرتدي خرقا بالية استاذا بالجامعة ، وتصفعه المفاجأة الثانية حين يصيح الطالب قائلا انه في الكلية والقسم والجامعة التي يدعي «الاستاذ» انه يعمل بها والحقيقة انه لم يره في حياته وانه دجال.. فلا يكون من الناس الا ان تتكاثر من حوله ويضربونه ويكسرون له نظارته . وينزل من الاوتوبيس ليركبه بعد ذلك مرات ومرات ، ولكن بعد ان تغير سلوكه تماما ، هذا السلوك الذي يشرحه الراوي قائلا ما معناه : لقد تعلمت من مؤامرة الصمت التي احاطت جريمة الاوتوبيس، ثم الاتفاق الجماعي والتلقائي على ادانة الضحية ، ان اصمت انا الاخر، اذا رأيت مشهدا كهذا ، حتى ولو كنت انا نفسي ــ لا المرأة ــ هذه الضحية .

تلك كانت خواطري التي سجلتها في صبيحة ٢٨ سبتمبر رغم يقظتي المتأخرة من النوم ، وبالتالي تأخرت كثيرا عن موعد ذهابي الى العمل في «الاهرام» . لم يكن ثمة جديد على اخبار الامس : اتفق الملوك والرؤساء العرب على وقف النزيف في الاردن ، والسؤال الان عن المستقبل . حتى تقييم الماضي اخذت الشهوة في التفكير به تقل ، وراح زملائي بالطليعة من كتاب السياسة المحترفين يشرحون لي ــ بصفتي اديبا غير متخصص في الشؤون السياسية العويصة ــ كيف يحمل المستقبل احتمالات بالغة التعارض : هذا يقول لم ينتصر احد في المجزرة فلقد قتل عدد هائل من قوات الجيش الاردني لا يقل عن عدد القتلى من الفدائيين، وربما كانت الخسائر افدح بين المدنيين اكثر منها بين العسكريين . وذاك يقول كلا ، بل لقد انتكست الثورة الفلسطينية الى الوراء لضراوة المذبحة وبشاعة نتائجها الدموية . هذا يقول ما لم تتخلص المقاومة من اخطائها في المستقبل لن تستعيد قواها مرة اخرى . وذاك يقول ان تخطيط واشنطن البارع الذكاء قد نجح ، وان حسين لم يكن اكثر من اداة في

مخالب وكالة المخابرات المركزية. وهكذا .. وكان زميلي الذي يجاورني في المكتب ، الصديق خيري عزيز ، قد انجب طفلا في اليوم السابق فسماه «ياسر» تيمنا بنجاة ياسر عرفات ونجاح خطة مجيئه للقاهرة وكان الرئيس السوداني جعفر النميري قد اكتسب شعبية مؤثرة بين الجماهير المصرية منذ توجه بنفسه على رأس الوفد الممثل للملوك والرؤساء الى عمان مرتين ، ثم عقده للمؤتمر الصحفي الذي توجه فيه بالادانة الصريحة لحسين وتسرب بعض الانباء عن «لحظات الحدة» التي اشار هيكل الى انها قد جرت قبيل توقيع الاتفاقية بين بعض الاطراف .. فقد ذكرت الشائعات ان حسين قال للنميري انت كذاب فما كان من الرئيس السوداني الا ان قال له على الفور انت خائن . وسواء صحت الشائعات او لم تصح فأنها تدل على ان تعاطفا عميقا والتفافا حقيقيا من جانب الشعب المصري حول النميري كان من الظواهر اللافتة للنظر الى نتائج المفاجأة التي اقتحمت السياق الوجداني للشعب المصري كرد فعل عنيف لكارثة الاردن المروعة .

وفي المساء ذهبت الى اتلييه القاهرة «نادي الفنانين والكتاب» لالتقي بصديقي احمد مرسي ، الشاعر والمصور واحد مؤسسي المجلة الطليعية «جاليري ٦٨» .. ورحنا نتحدث عن كتابين انتهيت من اعدادهما ـ ولا اقول تأليفهما لاني كنت قد كتبتهما منذ زمن طويل ولكن ظروفا حالت دون ظهورهما ـ الاول سميته «ذكريات الجيل الضائع» والاخر «مذكرات ثقافة تحتضر» . وانصب الحديث على هذين العنوانين القاتمين السوداوين ـ في نظر صديقي ـ وما اذا كانا يرتبطان بطبيعة المرحلة التي نعيشها .. وكيف ان المنجزات الايجابية لحركة ٢٣ يوليو بقيادة عبد الناصر لم تحل دون القتامة والسواد الغائم على حياتنا كلها . وذكرت له خواطر الصباح حول ما يقوله نجيب محفوظ ويوسف ادريس في قصصهما الاخيرة التي تكاد تشكل لحنا جنائزيا عاصفا بدوي الموت . المادي

والمعنوي على السواء ، وكيف انهما هما نفسيهما يموتان داخل قصصهما موتا صادقا وملتاعا واكيدا ، موتا رامزا الى نهاية حقبة كاملة في ثقافتنا . وكيف ان ثمة فرقا شاسعا بينهما وبين ابناء الجيل الادبي الجديد، الحزين قطعا ، ولكنه حزن ينبثق من اعماق مضطرمة بالحياة ، حزن التمزق الاليم بالتخطي والتجاوز وليس ذلك الحزن المتسق والمستقيم والمتماسك ، حزن التوحد بالموت . وكان حزن محفوظ وادريس بخاطري اشبه بحزن العنقاء القديمة وهي تحترق في اتون عشها الذهبي وقد تحول الى رماد ، وكان حزن الجيل الوليد اشبه بآلام البعث المرير من الرماد المحترق حيث تتشكل العنقاء الجديدة . وفي حوالي العاشرة والنصف لاحظنا معا ان كثيرا من الجالسين بالقرب منا او البعد عنا في حديقة الاتلييه يقومون من فوق مقاعدهم بطريقة مذعورة هالعة .. ثمة همسة تلقفتها الاسماع بعيون مشدوهة، وصلتنا في اخر المطاف بصورة عارضة متوترة مشحونة ذاهلة وسريعة : الريس مات . لم نفهم . لم تتصور . لم نصدق .. اصطادت اذني كلمة «اشاعة» فقلت نعم ، اكيد .. واصطادت مرة اخرى كلمة «جريمة» فقلت كلا ، مستحيل .. لم اودع احمد مرسي ولـم يودعني، افترقنا دون كلمة ، غمغم بلون مخطوف «سأذهب للوكالة» فهو يعمل بوكالة انباء الشرق الاوسط ، وتمتمت والانهيار داخلي يهبط بقلبي الى القاع «سأذهب للاهرام» .. وجدتني لا اسير في اتجاه الاهرام وانما امضي بخطى حثيثة وجلة ونفس متهاوية وركب مرتعشة في اتجاه منزلي القريب من النادي . جماهير صامتة تحتشد في دوائر صغيرة حول اجهزة الراديو الذي تحولت جميع محطاته الى تلاوة القرآن .. ولا خبر رسمي حتى الان . اسرع في الطريق رغم الرعشة والجزع المروع .. لا احلل مشاعري ولا اجتلي افكاري ، وانما شلل مفاجيء في المخ ودق عنـيف لضربات القلب . اسكن في الطابق الاول ، ولكن ما ان وصلت باب العمارة حتى وضعت اصبعي ولم ارفعه عن جرس الشقة الاولى في الدور

الارضي •• منزل جاري المهندس سامي فريد . لم اكلمه ولم يكلمني ، فتح الباب صامتا •• كانت صورة انور السادات تحتل شاشة التلفزيون وصوته يجيء رصينا وقورا حزينا «رجلا من آشجع الرجال»، «أزمة قلبية حادة» ، « •• في السادسة والربع» ، «ايتها النفس ارجعي الى ربك راضية مرضية» •• لم تلتقط اذناي الصوت جيدا رغم ارتفاعه ووضوحه . ولم تلتقط عيناي الصورة رغم اكتمالها وبروزها •• تليفون صديقي يدق •• يرفع السماعة ويتكلم •• جملة واحدة •• لم اتبين منها الا «جمال عبد الناصر» • بسرعة خارقة تجمعت الكلمات المبعثرة من السادات والكلمة اليتيمة لصديقي ، تجمعت في وعيي كنصل سكين مدبب الطرف يخترق احشائي •• ليست اشاعة اذن . وليست جريمة ايضا . وانما الامر بكل بساطة ان عبد الناصر قد مات •

دون كلمة هرعت من مكاني بحلق مختنق وقطرات من النار تتساقط من عيني بغير نشيج •• فتحت باب شقتي •• اطفالي نائمون •• زوجتي نائمة •• بصعوبة بالغة لكزتها في احد كتفيها •• استيقظت على مرآي •• صرخت : ماذا حدث ؟ تكلم •• واخيرا •• اخيرا •• سقطت على الارض قائلا في يقظة كاملة : مات عبد الناصر ، تنهدت لحظة وابرقت عيناها لا تريد ان تصدق •• ولكنها الحقيقة •• لقد مات •• لم يدر في ذهنها الا سؤال واحد نطقت به . فهمت ــ وقدرت ــ ما وراءه : ثم ماذا ؟ قل لي ، ماذا سيحدث ؟! تقصد طبعا ماذا سيحدث لي• لم تفهم انه لا جواب عندي لاي شيء . بل ولا سؤال ، بل لقد دهشت هنيهة لانها فكرت بي وتسالكت أعصابها ولم تفكر بالذي مات • ولكني ادركت بعدئذ انها لم تكن «تفكر» وانما كانت تشعر شعورا ضبابيا غائما بهول الكارثة•• ادركت انها تذكرت ما حدث لي ليلة ٩ يونيو ١٩٦٧ وكنت غائبا عن المنزل • كنت مدعوا في ظلام اليوم الاخير للحرب لرؤية الرئيس في «تلفزيون» احد الاصدقاء ، وما ان سمعت خطاب التخلي حتى عدت الى

يبني مدعورا •• قلت لزوجتي لا بد وان انقلابا ما سيحدث ، ويجب ان نرتب الامور على اساس انني ساشرف المعتقل هذه الليله او غدا •• كان عبد الناصر يشكل «صمام الامن» في بلد تموج سراديبها بحرب اهليه غير معلنه ، كان «ضمانا» لهذا التوازن العجيب في مجريات الامور • وتذكرت ما قاله للطفي الخولي يوم اجتمع بنا نحن اعضاء اسرة الطليعة حوالي ساعة في احدى قاعات «الاهرام» يومهـــا قال «لا تتوقع اني ساحملك على كتفي واعبر بك النهر•• بل عليك ان تصارع بنفسك الموج والتماسيح وسمك القرش حتى تصل الى الشاطىء الاخر» • الروع الذي اصاب زوجتي اذن كان مرده الى ذلك الشعور الخفي بان موت عبدالناصر يعني بدايه المتاعب لي ولها ولكل من ينتمي درجه او درجات الى اليسار•

توجهت الى غرفة مكتبي والدموع تسح في صمت بين مقلتي ، واصابعي تمتد الى مفاتيح اذاعات العالم •• صوت السادات يعود الى جميع محطات راديو القاهرة تسبقه وتعقبه التلاوة القرآنية •• صوت امريكا يضع النبأ في مقدمة نشرة الاخبار وفي نهايتها يشد انتباه المستمعين الى انه سيواليهم بكل جديد في القاهرة •• وصوت المذيع الاسرائيلي في عجلة من امره يعلن وفاة «السيد» عبد الناصر فقط •

٢٩ سبتمبر ١٩٧٠

كان من البديهي انني لن انام •• تركتني زوجتي بعيون محمرة من اثر النوم السابق والدهشة المفاجئة والجزع الملهوف والقلق المرير •• تركتني الى الفراش ، ولكنها لم تنم هي الاخرى •• كنت اتسمع تقلبها على جنبيها بين الحين والاخر ، من النافذة ابصرت شبح صديقي الشاعر امل دنقل قادما •• فتحت له الباب •• لم يكلم احدنا الاخر •• توجه فور وصوله الى الراديو ، يجرب جميع الموجات والمفاتيح • لـــم تكن محطة معينة غايتنا •• كنا نريد ان نعرف اية تفاصيل ، لا تفاصيل الموت،

وانما تفاصيل الذي يجري • عثرنا على احدى المحطات تحدث بها حركة غريبة ، كان الميكروفون مفتوحا والمذيعون في اضطرابهم يقولون كلاما ليس للاذاعة •• هرج ومرج غريب •• واخيرا انطلق صوت معمر القذافي •• انها محطة بنغازي ويبدو ان الرئيس الليبي قد توجه الى الاذاعة دون سابق انذار فحدث ما حدث • عند الفجر غادرني الشاعر الصديق كما جاء متماسكا في غير عسر متمالكا لاعصابه الى غير حد ، يسأل ويحلل ويستنتج بهدوء شديد • اطفأت النور والراديو واستلقيت منهكا على الكنبة •• كنت قد تمثلت جيدا ما حدث ، وراح السؤال الذي طرحته زوجتي ببراءة وعفوية وسذاجة يتجسم في خاطري كبيرا عملاقا «وماذا بعد ؟» •• ان موته كان سيجيء في يوم من الايام ، فلنخفف من وطأة المفاجأة لنرى ماذا يمكن ــ وماذا يجب ــ ان يحدث حين يموت : اليوم او امس او غدا • ولم يكن زئير الجماهير طول الليل من الوضوح والتبلور بحيث يعطي جوابا ، ولو جزئيا • كان الهتاف الغالب هو «لا اله الا الله عبد الناصر حبيب الله» وظل هذا الهتاف سيد الموقف الجماهيري حتى الصباح • وهو هتاف الذهول الغيبي للفجيعة المفاجئة اكثر منه هتافا واعيا باللحظة مشيرا الى هدف حافزا على عمل • ولم يكن في صحف الصباح ما يضيف جديدا سوى هذا السرادق الصحفي الذي افتتحت اقامته جريدة «الاخبار» السباقةالى نعي كل ما شاده عبدالناصر، وجرؤ انيس منصور اخيرا على ان يكتب ما معناه ان موت عبد الناصر يختلف عن استقالته عام ١٩٦٧ في انه في تخليه السابق كان يشبه قبطان سفينة غارقة اخذ زورق النجاة بمفرده ومضى، او قائد طائرة محترقة اخذ المظلة الوحيدة وهبط بها سالما !! وهكذا ورغم كلمات العزاء الحارة ــ والطائشة احيانا ــ كانت خيوط الفكر المستترة تبرز على سطح الدموع فجاء السرادق معرضا حقيقيا للافكار وان احيط بهالة ضخمة من العواطف • كانت الطبقة الجديدة من الكتاب والمديرين والوزراء واهل

الثقة واهل الخبرة .. كانت الطبقة تسكب دمعة جزع من عين وتبرق العين الاخرى بدمعة خبث وتخطيط للمستقبل . ولم تنزل هذه الطبقة الى الشارع ، وانما كان الشارع يسوج باولئك الذين لم يستفيدوا وان افادوا . اولئك الذين وصفهم لويس عوض ويوسف ادريس بأنهم شقوا الثوب الوحيد الذي يملكونه .

كان الزملاء في «الاهرام» و «الطليعة» قد جففوا دموع الامس. وبدأوا يتساءلون ويرجحون ، ولكن تساؤلاتهم وترجيحاتهم كلها كانت كرجم الغيب ، الشائعات بدأت من الوهلة الاولى : عودة مجلس الثورة القديم . ظهور زكريا محي الدين، بل محمود فوزي ، بل السادات وعلي صبري .. الى غير ذلك من تفاصيل اغرقت الجميع في بحر الوهم والتمني . كان واضحا انه لا كلام عن استقطابات متطرفة نحو اليمين او اليسار . وانما كانت معظم الامنيات والاحلام تنعقد بين صفوف اليمين «المتمدن» حول زكريا محيي الدين، وبين صفوف اليسار «العريض» حول المجموعة الراهنة التي رافقت عبد الناصر حتى اخر لحظات حياته . وهي المجموعة التي تمثل «النظام» في جوهره . اما اية عناصر اخرى انسلخت عن مسار حركة ٢٣ يوليو على فترات متقاربة او متباعدة فكانت تمثل «الانقلاب» على هذا النظام حتى اذا اتخذ طابعا سلميا .

يمكن القول بان هذه التكهنات الباردة انما جاءت على لسان «السياسيين المحترفين» من مختلف الاتجاهات والاجيال .. اما المثقفون من كتاب وفنانين فكانوا اكثر حيرة وقلقا وتمزقا بين تقييم عبد الناصر عموما ودوره بالنسبة لهم خصوصا وبين رؤية المستقبل . كانت اصواتهم اكثر ارتفاعا ونبضات قلوبهم اعنف توترا . قال البعض ان الانقلاب حدث بالفعل بموته ، الم يكن هدف كل محاولة سابقة للانقلاب هو ازاحته من الطريق ؟ قال البعض الاخر ان اكبر خطاياه هي انه تحمل المسئولية بمفرده فلم تبرز موهبة سياسية اخرى بجانبه تواصل الشوط . اعترض بعض ثالث

بانه ليس المفروض ان «يواصل» الشوط ، بل ان يبدأ شوطا جديـدا يتخلص من آثار القديم ويشق آفاقا جديدة ، كفى ما عانيناه • استطرد البعض بانه رغم تمثيله لجوانب ايجابية في حياتنا ، الا انه على الوجه الاخر كان عقبة في سبيل التطور الى مـا هو ارقى واكثـر تقدما ، ولربمـا تحدث ردة من بعده ، ولكن سيعقبها الانفتاح على آيات من التقدم ما كانت لتظهر في وجوده • قلت كان نهاية عصر كامل في حياتنا، انتهت من قبل ان يموت اشياء كثيرة تتصل به في الثقافة والسياسة والاجتماع، انتهت ربما في التاسع من يونيو ١٩٦٧ ــ وكان خطابه بالتخلي شعورا داخليـا صادقا بالنهاية لا مناورة ــ انتهت وشائج التحالف بـين الطبقة الجديدة ومصالح الشعب ، انتهى الجيل الثقافي الذي صرخ وغضب من الجزئيات وبارك بصوت عال « الكل الشامل والجوهر »، انتهت الرؤية الفكرية الاسيرة للماضي القاصرة علـى النفاذ مـن جدران الحاضر الى استشراف المستقبل ، رأوا الهزيمة من قبل وقوعها ولكنهم كانوا جزءا منها فلم يستمروا كسكان بيت آيل للسقوط يدركون انه ساقط لا محالـة ويظلون تحت سقفه حتى تواريهم انقاضه •• انتهت هذه كلها ، تلك الملامح التي شكلت عنصرا باكمله هو العصر المقترن باسمه سلبا وايجابا، بدءا من المنجزات المادية الى الهزائم العسكرية ومن التطورات الاقتصادية والاجتماعية الى النكسات الروحية البعيدة المدى •• انتهت هذه كلها من قبل ان يلفظ انفاسه الاخيرة بعد ظهر الاثنين الماضي ، فجاء موته رمزا وتوقيعا وخاتما رسميا لشهادة وفاة عصر كامل • ولم يكن هذا الموت ــ بالتالي ــ مفاجأة لعمق الاعماق •

في الصباح كنت قد قلت لابني : لن تذهب اليوم للمدرسة، لان بابا جمال ــ هكذا يناديه الاطفال عندنا ــ قد مات ، فأجابني : لماذا تقول ذلك يا ابي ، ماذا اصنع لك ؟ كان يظن انني اشتمه • وقبل ان ينام في المساء قال لي : الا تعلم ، لقدمات بابا جمال !!

٣٠ سبتمبر ١٩٧٠

نصبت سرادقات العزاء في صفحات جميع الجرائد والمجلات . قال لي كلوفيس مقصود : الن تكتب كلمة ؟ قلت لا ادري . كانت الصفحة السابعة في «الاهرام» حافلة بكلمات الرثاء وبرامج السياسة معا . الجنازة غدا . وفود دول العالم تترى على مطار القاهرة . صورة النميري بوجهه الطفل وهو يبكي تجذب عواطف المصريين نحوه بشكل مذهل . المسيرة السودانية تهتف بوحدة وادي النيل . كان صوت النميري قبل صورته اعمق اصوات القادة العرب التي وصلت الاذن المصرية .. لم تطق هذه الاذن ان تسمع ان الملك حسين قادم للعزاء ، اتهمته الهتافات بأنه القاتل. وصلت طائرة الرئيس الجزائري هواري بومدين مجللة بالسواد من اولها الى آخرها ، وقالت الشائعات انه اتصل بسفيره في القاهرة ليحضر سلما مطليا بالسواد عند هبوط الطائرة . وكانت السخرية تلون التعليقات على الطائرة السوداء . وصول الوفد السوفييتي مبكرا وعلى رأسه كوسيجين اشع بريق الاطمئنان لدى البعض وأصاب بالذعر البعض الاخر. كانت «الطليعة» قد تم طبعها ولم تلحق بالحدث الكبير ، وانتهى رأينا الى اصدار ملحق من ثماني صفحات يتضمن بيانا سريعا الى جماهير الشعب. كانت الجماهير طيلة الليلتين السابقتين قد اتقنت شعاراتها وبلورت امانيها وحددت اهدافها : «بالجيش والشعب حنكمل المشوار». التقطت الغالبية العظمى من اليسار المصري هذا الشعار و «نظرته» في معنى «استمرار الثورة» .. وكان بيان الطليعة هو التفصيل الموجز ـ ان دق التعبير ـ لمعنى الاستمرار: ازالة آثار العدوان ، تدعيم المقاومة الفلسطينية (لقد ولد وعي عبد الناصر السياسي في فلسطين ومات عبد الناصر في ساحة قضيتها) والحفاظ على المكاسب الاشتراكية وتقوية العلاقات المصرية ـ السوفييتية (قال عبد الناصر ان صداقتنا للاتحاد السوفييتي ليست علاقة مرحلية وانما هي علاقة مستمرة) .. وكتب معظم اعضاء

اسرة «الطليعة» في الصفحة السابعة بالاهرام كلاما في حدود هذا المعنى: الالتفاف حول القيادة التي تركها عبد الناصر ومساندتها في السير على طريقه • وجاء موت عبد الناصر مناسبة كبرى للوحدة الفكرية الثالثة بين صفوف اليسار ، كانت الاولى عام ١٩٥٦ على اثر العدوان الاسرائيلي الانجليزي الفرنسي ، وكانت الثانية عام ١٩٦٤ على اثر حل التنظيمات الشيوعية . وكانت هذه هي الوحدة الفكرية الثالثة التي استقطبت حولها اشتاتا متناثرة من اليساريين ذوي الاصول التاريخية المتباينة •• حتى نجيب محفوظ جاءت كلمته في «الاهرام» من اكثر الكلمات تدينا بالطريق الناصري • شعار الاستمرار تجاذبته الايدي بطرق مختلفة . فبينما كان اليسار يقصد به تدعيم احدث مراحل تطور عبد الناصر وهي المرحلة الواقعة بين سنتي ١٩٦٤ و١٩٧٠ كانت ثمة اطراف اخرى تنادي باستمرار حلقات سابقة على هذا التاريخ . حلقات لا ترتبط بأية تطلعات نحو التحول الاشتراكي او التحرر الوطني بمضمونه الاجتماعي او القومية العربية بمحتواها المعادي للاستعمار • على ان فكرة الاستمرار بمعناها اليساري واليميني على السواء ، كانت اساسا فكرة جيل عبد الناصر نفسه • اما الاجيال الجديدة من المثقفين ، التي عاشت نصف عمرها فيما قبل حركة ٢٣ يوليو ونصفها الباقي في ظل الحكم الناصري. فان غالبيتها راحت تزأر بشعار «التغيير» • وبالرغم من ان اجزاء منها ارتبطت بفكرة التغيير بمعنى العودة للوراء، فان الاجزاء العريضة ارتبطت بفكرة التغيير بمعناها الاكثر تقدما •

قال لي الدكتور فؤاد مرسي انأقل «تغيير» نحو الافضل ــ وهناك افضل بغير شك ــ سيفسح الطريق نحو اوسع تغيير الى الاسوأ ، لان الرجعية المحلية والعربية والعالمية اكثر قدرة وبراعة في استغلال «حركة» التغيير نفسها • قلت له سارحا «هذا صحيح» ولم اقل له «لكن •• من المسؤول» ولم اقل له «وهل توجد لحظة في التاريخ بغير حركة ؟ هل

يمكن ان نقف محلك سر حتى اذا شئنا •• ان الاستمرار بمعنى عدم التغيير يعني التوقف •• فهل تصبر علينا حركة التاريخ اذا اردنا ايقافها ؟ » •

ولكني قلت هذا الكلام في المساء لعبد الرحمن الشرقاوي وعبد المنعم القصاص وحسن فؤاد وفهمي حسين ونحن ساهرون ليلة الجنازة حتى الصباح عند احد الاصدقاء • ولم يجبني احد • كانت اجاباتهم ترادف الصمت • وكانت تشنجاتهم ترادف الموت • كانوا جميعا من الجيل الذي اختتم عبد الناصر حياته بموته •

ولكن الجماهير في الشارع كانت تصوغ الاجابة على طريقتها العفوية الادق تنظيما من التنظيم الرسمي •

اول اكتوبر ١٩٧٠

هذا هو اليوم الذي زلزلت فيه الارض زلزالها ، يوم كهذا الذي تحكي عنه الاساطير انه يوم الحشر • قال لي مراسل اجنبي انه رأى ثلاث جنازات في حياته : جنازة ستالين وجنازة كيندي وجنازة تشرشل ، وان ما يراه اليوم هو بالقياس الى تلك الجنازات يشبه نسبة الحجم الطبيعي الى الصورة الفوتوغرافية • وقال لي صحفي فرنسي اخر : ان المرأة الشعبية هي ما استرعت انتباهه بمعجزة ظهورها على هذا النحو ، تليها مباشرة امواج الشباب الهادرة •

لم تنم القاهرة ليلتها وظل المنتحرون وقتلى الزحام في تزايد مستمر طيلة الجنازة • وكما اكتظت الشوارع بستة ملايين نفس من الفجر الى ما بعد الظهر ، اقبل عليها المساء بصمت ثقيل وعراء مخيف •

وبدأت التساؤلات تتشكل : ما هذا الذي رأته مصر ؟ هل انبعثت فجأة الروح القديمة لحضارة المصريين فاذا بهم يروا في عبد الناصر فرعونا توحد فيه الملك والاله ؟ وهم اذ يرفضون الموت من قديم ، لا

يصدقون مع نيتشه ان الله قد مات ! هل تعبر هذه النساء ــ كما قال لي كاتب انجليزي ــ عن ازمات الجنس الرهيبة التي تجتاح الحياة المصرية؟ هل يجسد الشباب الهائج كبحر اسطوري عن ازمات الكبت السياسي العنيف ، فهذه فرصتهم التاريخية منذ ثمانية عشر عاما في اول مظاهرة «شرعية» ؟ ولماذا كانت الجماهير المطحونة وحدها هي الجسم الرئيسي للجنازة ، وهي التي قاست الويلات ، هل هذه فرصتها لتوجه الانظار الى ما يجب ان يكون ؟ ام انمصر لا تزال مجتمعا «ابويا» ورغم قسوة الاب ، فان موته يعني خراب الديار؟ ام ان الشعب المصري مريض بالسادية يعشق معذبيه ويرفض مفارقتهم . شعب قاصر يطلب الحماية مهما كان الوصي فانه بطل ؟

احاطتني التساؤلات المعذبة من داخلي ومن خارجي ، على لساني والسنة الاخرين طيلة المغيب وجزء من الليل . ثم نمت نوما عميقا ــ لاول مرة ــ منذ ليلة الهول العظيم. نمت وقد تجمعت الخواطر والهواجس كلها في سؤالين كبيرين : ما الذي حدث ، وماذا بعد عبد الناصر ؟ فالذي حدث قد يحمل في ثناياه ماذا يمكن ان يحدث .

الكلمة الثالثة : «يوتوبيا للمستقبل»

ــ ١ ــ

اذا قدّر لجيلي ان يعيش الثلث الاخير من عمره في عصر ما بعد عبد الناصر ، فان اكثر الاحتمالات رجحانا هو ان مسؤولية القيادة الفكرية سوف تقع بكاملها على عاتقه ابان المرحلة القادمة .. فالجيل السابق جفت بعروقه عصارة الحياة فذبل ومات ، والجيل التالي لم يشب عن الطوق بعد . ولان القيادة السياسية الراهنة لن يكون في مقدورها التعبير «العلوي» عن هذا الجيل ، فان همزة الوصل البالغة القلق

والاضطراب والتي كانت تربط بيننا وبين عبد الناصر بخيط سحري . سوف تتعرض للتمزق العنيف الى درجة الانقطاع • ويتعين على الجيل اذن ان يرى ما مضى من ايام مضطربة على ضوء انها كانت تمثـــل استقرارا عظيما بالنسبة للايام القادمة • وعليه ان يرى ذلك الاستقرار العظيم القديم على انه كان استقرارا مفتعلا ظاهريا شكليا ، وان اليـــد السحرية القابضة على مقاليد الامور والتي كان من شأنها ان تحفظ لهذا الاستقرار هيبته قد تثاءبت وتراخت ونامت الى الابد • ولن تفلح من بعدها اية ايد في الحفاظ على «استمرار» هذا الاستقرار الذي يسمونه باستمرار الثورة • ان الجنازة التاريخية تؤيد ذلك وتؤكده • ان الذين ساروا خلف عبد الناصر هم اصحاب المصلحة في «التغيير» والذين آثروا التمترس خلف النوافذ والمكاتب واجهزة التلفزيون ، هم اصحاب المصلحة في «الاستمرار» • ولا يجب ان ننسى ان وعدا بالتغيير كان عبد الناصر قد اعطاه للجماهير في بيان ٣٠ مارس على اثر مظاهرات الطلبة الدامية في نوفمبر ١٩٦٧ وفبراير ١٩٦٨ وهكذا فالجماهير في زحفها الجنائزي الاسطوري كانت تدرك انه قد آن الاوان لتنفيذ التغيير لا التوقف عند الوعد به • ولقد كان مجرد وجود عبد الناصر في حياة الشعب المصري املا في التغيير لا يكف عن التجدد ، لان عبد الناصر رغم انتمائه الى الجسم الرئيسي للبرجوازية الصغيرة بكل ما تمثله مـــن قلق وتأرجح ، ورغم قيادته لمجموعة غير متجانسة من اعمدة السلطة بحيث ان «توازن القوى» محليا وعربيا ودوليا كان شغله الشاغـل وسر اسراره فـــي الامساك بالخيوط كلها بيد واحدة •• بالرغم من ذلك كله كانت هناك ميزتان رئيسيتان هما اللتان شكلتا جوهره الاعمق ، وهما : التطـــور الفكري الدائب المستمر ، فهو عام ١٩٥٤ غيره عام ١٩٥٦ غيره عام١٩٥٩ غيره عام ١٩٦١ غيره عام ١٩٦٤ السنة التي بدأ بها اخطر مراحل تطوره واكثرها تقدما وعذابا ، والميزة الثانية هي تجسيده العميق لاكثـــر

خصائص الشخصية المصرية اصالة وثباتا ، الخصائص الايجابية والسلبية جميعا ، انه تجسيد اقرب ما يكون الى الفكرة الفرعونية التي استلهمها توفيق الحكيم في «عودة الروح» والقائلة بان الكل في واحد . هاتان الخصلتان الجوهريتان هما اللتان وصلتا ما بين عبد الناصر والجماهير المصرية وصلا سحريا مذهلا كاد في الجنازة المشهودة ان يكون وصلا ميتافيزيقيا . غير ان الصفتين كلتيهما قد شابهما من الظروف والملابسات ما يزيد في غموض هذه الصلة السحرية بين القائد والجماهير .. فلقد كان تطور عبد الناصر تطورا براجماتيا ، ميكانيكيا في احواله الغالبة ، يقوم بدور رد الفعل اكثر من مبادرته الى الفعــل . وليس صحيحا ان غياب نظرية ثورية عن حركة ٢٣ يوليو هو الذي وضعها فــي موقع رد الفعل التجريبي . لان المقصود بتعبير «النظرية الثورية» حاضرة او غائبة ان اصحابها ــ اذا كانوا حزبا ثوريا ــ يعبرون عن اكثر طبقات الشعب ثورية وتقدما ، واذا لم يكونوا حزبا فهم الجماهير المطحونــة مباشرة ولكنها بغير تنظيم يعبىء قواها ويفجر وعيها ويضبط خطاها على ايقاع خريطة الثورة . ولم تكن حركة ٢٣ يوليو بحاجة الى «نظرية ثورية» بهذا المعنى لانها لم تقصد في بداياتها الى هذه الاهداف . وبالتالي فان غياب النظرية او حضورها لا يعنيها في كثير او قليل .. ذلك انها في واقــع الامر كانت تملك رصيدا تاريخيا من نظريات البرجوازية الناشئة وحصيلة لا بأس بها من افكار العالم الثالث حول التحرر الوطني . ولكن الجديد الذي واجهها هو تكوينها العسكري والتخلف الحضاري المرعب الذي يسم نضال البرجوازية نفسها ــ وجميع طبقات المجتمع المصري ــ بسمات الهزال والضعف في مقاومة الاستعمار والاقطاع ، بالاضافة الى التقاليد غير الديموقراطية في اسلوب الحكم . هذا هو الجديد الذي صادف حركة ٢٣ يوليو ، فرفضت بعضه وتكيفت مع بعضه الاخر وطورت بعضه الاخير ، بما يتلاءم مع المتغيرات المتلاحقة في لوحة الواقــع المباشر .

ولقد كان شعار «عدم حاجتنا الى النظريات» في احدى المراحل تعبيرا صحيحا من وجهة نظر قادة ٢٣ يوليو ، ولكنه يحمل في طياته عـــداء لاصحاب النظريات ، وبخاصة اولئك الذين يرون انه في الامكان ابدع مما كان . كما كان شعار «الحاجة الى نظرية» تبدت في الميثاق ومــن بعده بيان ٣٠ مارس شعارا صحيحا ايضا من وجهة نظر قادة ٢٣ يوليو، ولكنه يحمل في طياته كذلك العداء لاصحاب النظريات الاخرى « غير المنبثقة من واقعنا» كما ردد شراح الميثاق المعتمدون . اي انه في الحالين معا ، سواء كانت الحركة لا تحتاج الى نظريةاو انها تحتاج الى نظرية، فانها ضد نظرية معروفة ومحددة تحديدا قاطعا ، سواء كان عبد الناصر لا يزال في بداية تصادمه مع الاستعمار او في بدايــة اتخاذه اجراءات وطنية تقدمية .

ولقد كان اليمين التقليدي والحديث ابرع ذكاء وحرصا على فكرة اننا لسنا بحاجة الى نظرية او اننا خلقنا نظريتنا الخاصة ، وكان فـــي المرحلتين اكثر ترويجا للفكرة واصرارا عليها من قادة ٢٣ يوليو انفسهم، ولقد كان اليمين ولا يزال يشكل اقوى عناصر الدولة وكوادر اجهزتها الفنية والفكرية ، وهكذا فبالرغم من انه ليست هناك احزاب ، كـــان اليمين اكثر تنظيما من الاتحاد الاشتراكي نفسه بشهادة عبـد الناصر ، وكان ولا يزال اكثر قدرة على الحركة .. ساعده على ذلك ان الوثائق الاساسية لفكرة ٢٣ يوليو كانت من المرونة المتطرفة بحيث تمنح كافــة الاطراف فرصة تبنيها والتحرك من داخلها ولا اقول في اطارها . لان هذا الاطار بدا من الاتساع بحيث يصعب القول معه ان خطا فكريــا واضحا ومحددا يملؤه ولا يسمح بخطوط اخرى بمزاحمته مستترة في ظلالــه .

هذا ، بينما كان اليسار التقليدي والحديث ، اقل قدرة واحتمالا وحيلة على «استثمار» الجوانب المتقدمة في حركة ٢٣ يوليو وفكرها .

ذلك ان اليسار «المتهم» بأنه يملك نظرية ، لم يكن في واقع الامر يملكها الا في القشرة العليا من غشاء المخ .. فهي نظرية ناقصة لم تكتمل دورتها الجدلية بذلك الزاد الذي يقويها وينميها ويطورها وهو العمل والممارسة الجماهيرية . ولا يفيد هنا القول بان اليسار المصري حرم على طول تاريخه من حرية العمل ، لان المفروض اصلا في الاستعمار والاقطاع والبرجوازية العميلة والوطنية «ايضا» الا يتيحوا لليسار امكانية العمل . ولكن هذا التحدي ــ بالدقة ــ هو الذي يستوجب المواجهة . بعبارة اخرى انه جوهر النضال. ولقد اثر التكوين الاجتماعي والتاريخي لليسار الشيوعي المصري في ان يركز اهتمامه على المثقفين من طلبة الجامعة والكتاب والصحفيين والفنانين والمهنيين من اطباء ومهندسين ومحامين . والقلة القليلة من العمال والفلاحين لا تكاد تذكر . ولقد كان الانحصار بين حلقات المثقفين هو السبب في الانحسار عن المد الثوري القاعدي والعفوي . كما تسبب البعد عن الواقع وجماهيره في ذلك التطرف ــ الايديولوجي وليس العملي ــ يسارا ويمينا بين صفوف الماركسيين . ومن ثم كان الانفصال ، فالعزلة عن الشعب والنظام القائد معا ، من العوامل الرئيسية في تفتت اليسار فكرا وتنظيما وفي انعدام فاعليته بالسلب او الايجاب وفي اتخاذ الكثرة الغالبة من قياداته ــ بعد الخروج الكبير عام ١٩٦٤ ــ منطق التبرير والتنظير والتأطير لفكر السلطة وحركتها ، ايا كان هذا الفكر وتلك الحركة .

ولقد كان عبد الناصر في سنواته الاخيرة بين نارين : اليمين المنظم يزداد تنظيما ، واليسار لا نفوذ له او على حد تعبيره في الجلسة المشتركة بينه وبيننا في الطليعة «انتم تحفظون الكتب فقط .. فليكن عملكم اذن التبشير بالاشتراكية .. لا تتطلعوا الى مراكز المسؤولية في الدولة او الاتحاد الاشتراكي .. كونوا مثل سانت بيتر» . وكان عبد الناصر يعلم اكثر من غيره ان تنظيمه الرسمي من الضعف والوهن

والتمزق في الفكر والتطبيق بحيث لا يقدر على قيادة الحركة الجماهيرية. ومن ثم كان جمعه لسلطة رئيس الجمهورية ورئيس الوزراء ورئيس الاتحاد الاشتراكي منطقا يساير رغبته ـ بعد الهزيمة ـ في الامساك بكافة الخيوط في يد واحدة تجمعت في عروقها وشرايينها الدموية اكثر حلقات ٢٣ يوليو تقدما وواقعية ، فلم يكن البديل له الا ما هو اكثر رجعية . وكانت الظروف المحلية والعربية والدولية تهيء مناخا خصبا (في ظل رجحان القوى الرجعية محليا وعربيا وتوازن القوى عالميا) لانقلاب الثورة المضادة ، والانقضاض على كافة المنجزات الايجابية وترسيخ الجوانب السلبية .

من هنا كان عبد الناصر يمثل فارس الامل لهذه الجماهير الضائعة التي خرجت يوم جنازته في هدير تراجيدي نائح ، لانها هي نفسها كانت تعيش في حياتها بطولة تراجيدية خارقة جسدتها الى كلمات بسيطة لانسان بسيط غداة الهزيمة «انني احس بشيء غريب يكوي اعماقي اصارحك به ، هو ان تأييد هذا النظام يشعرني بانني خائن ، كما ان معارضة هذا النظام تملأني بنفس الشعور بالخيانة .. فهل انتحر ؟ » . تلك هي البطولة التراجيدية حقا ، نصفك مع ونصفك ضد، وقلبك المشطور ينزف بلا توقف على صليب الضياع .

وكان عبد الناصر كما قلت يمثل عمق اعماق الشخصية المصرية ، هذه الشخصية التي عاشت الآلاف من السنين في ظل دولة مركزية مستتبة الامن الداخلي مسلوبة الامن الخارجي بحكم ظروفها الطبيعية وظروفها التاريخية . وها هوذا العملاق الاسمر ابن النيل يعود ليحكم واديه بعد غيبة خمسة آلاف سنة . لم يستطع الفتح العربي وان تكلمنا العربية ان يقنعنا بمصرية الفاتحين ، وتوالى الفاطميون والمماليك والاتراك وتمصرت السلالة العثمانية المهيبة ، ولكنها لم تقنع احدا بمصريتها . حتى كان جمال عبد الناصر اول مصري يحكم مصر بعد انهيار الحضارة المصرية

القديمة • اقبل بالفعل كأوزوريس وقد جمعت اشتاته ايزيس وبث فيه الحياة فعاد الينا بعد عشرات القرون «حلما» يحقق المعجزة • كثيرون من غير المصريين سيقولون ان هذا «شعر» وليس من الفكر في شيء • والمؤسف حقا انه لا جواب على ذلك ، لان الشعور به يستدعي بالضرورة ان تكون مصريا لتحس بواقعية هذا الخيال شبه الميتافيزيقي• ولئن قيل ان مصر ستعرف بعد عبد الناصر العديد من القادة المصريين الاخرين ، فما الفرق المفترض بينه وبينهم ؟ انه فرق هائل وعظيم ولا تحده الكلمات (١) • لقد حمل عبد الناصر بين جنبيه وهو يجيء كالطيف الى حكم مصر صورة «اله الخير العائد» بعد مصرع الحضارة المصرية وتمزقها آلاف السنين • ولقد حقق عبد الناصر من هواجس الحلم الشيء الكثير في ابنية الحياة المادية ، من الاصلاح الزراعي الى تأميم القناة الى السد العالي ، الى حقوق العمال ، الى قوانين يوليو ، وقبل هذه كلها ان يكون «هو» القادم من صعيد مصر وكأنه احمس يبعث من جديد ليطرد الهكسوس • ولكن الشخصية المصرية كانت قد انسحقت على مدى التاريخ بأشكال وألوان من الذل والعبودية وبات سلامها يعني التسليم وباتت حريتها تعني لعبة الطفل في احضان ابيه • وهكذا كان الحزن العظيم على عبد الناصر هو الفزع من ان يكون اله الشر ست قد انتصر على اله الخير أوزوريس ، وجزع الابن القاصر على فقد الوصي الحنون • كان حزنا مركبا غاية التركيب ، سيظل «اطروحة» الباحثين في التاريخ لأمد طويل •

---

(١) نجت شخصية عبد الناصر من سوق الشائعات الرائج في مصر ، فلم يتقول عليه احد بما يمس صورته الاخلاقية النقية من رائحة المخدرات والنساء واستغلال النفوذ ، وهي الرائحة التي لوثت صور غيره من القادة . بل انه في ٢٣ يوليو ١٩٦٧ غداة الهزيمة مباشرة وكانت سيول النكت دافقة بغير حساب طلب من الشعب ان يكف عن التنكيت .. وكان له ما اراد !

والتغيير ـ لا الاستمرار ـ هو المهمة التاريخية الملقاة على عاتق الجيل ، وهو ليس تغييرا بمعنى البدء من الصفر ، فالبدء من الصفر يعني العودة الى الصفر • وليس هذا ما نريد ، وليس هذا ما تقبله حركة التاريخ • وانما التغيير يبدأ في حياة الشعب المصري بولادة حوريس الذي تحمل نطفة الحمل به كافة الكروموزومات الايجابية في حياة عبد الناصر وتحولها او تتحول بها الى شخصية جديدة كل الجدة ، قد تحمل من عيني ابيها لون الحدقة وطول الرمش ، ولكن رؤياها للعالم ذات بصيرة أقدر وأنفذ وأعمق • بصيرة تتلاءم مع العصر الجديد ، عصر ما بعد عبد الناصر •

اما التغيير بمعنى البدء من الصفر او العودة اليه فهي تعني «الانقلاب» الرجعي وليست «الثورة» التقدمية ، تعني ان يتربع ست ـ لا حوريس ـ على عرش اوزوريس • فحذار من ان تختلط معاني «التغيير» الذي يقصده ست والتغيير الذي يتمثل في ولادة حوريس •• سوف تستخدم الرجعية السعيدة ـ وفي مقدمتها الطبقة الجديدة ـ نفس الشعار لتسحب ارض الواقع من تحت قدمي الشعب الذي خلقت دموع امرأة من نسائه ـ هي ايزيس ـ نهرا عظيما في القديم ، جددت مياهه ارامل مصر وأيتامها في ذلك المساء المروع من يوم ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠ •

ـ ٢ ـ

على قوى الجيل الذي انتمي اليه ان تحدد برنامج عملها الثوري على اساس تحويل دموع ايزيس الى مخاض الولادة الجديدة لحوريس قبل ان يستصها ست بقبلاته السامة وحيله البارعة الذكاء •

ان اي برنامج للعمل الثوري ـ خصوصا في مجال الثقافة ـ سيظل ترفا نظريا عديم الجدوى والفعالية ما لم يرتبط اوثق الارتباط : اولا

بمعرفة الواقع المحيط به والارض التي يقف عليها ، ثانيا بالتسلح بأدوات التغيير الثوري لهذا الواقع .

وفي هذا الصدد اقدم الملاحظات التالية :

١ ــ البنى الفوقية للمجتمع المصري ليست ــ بفاعلية الديماجوجية والبيروقراطية ــ صورة دقيقة للبنى التحتية في هذا المجتمع . فاختلاط الالوان اختلاطا شديدا يصيب المرء حتما بعمى الالوان . ويفقد الاتجاه والرؤيا الواضحة . ولكن ذلك لا ينفي ان اليمين الرجعي المتمثل اساسا في الطبقة الجديدة . يتمركز في اثقل المواقع واكثرها حساسية : في الاذاعة والتلفزيون والمجلس الاعلى للفنون والآداب وبعض اجنحة وزارة الثقافة ودور الصحف . ولما كانت الطبقة الجديدة حديثة التكوين وغير متجانسة ، فان تيارات فكرية عديدة تتفرع عنها تبدو متعارضة في الظاهر . ولكنها تتجه نحو هدف واحد مشترك في خاتمة المطاف . واصدق مثل لذلك الزوبعة التيقامت حول كتاب «تفسير عصري للقرآن» من تأليف الدكتور مصطفى محمود ، فقد تزعمت الحملة ضده الدكتورة بنت الشاطىء ومجموعة من العلماء ، بينما لا يفعل مصطفى محمود اكثر من خلع ثياب عصرية على آراء الدكتورة وزملائها ، ويؤدي اغراضهم بطريقة جذابة مغرية ذات تأثير اضخم وأوسع . ويكتب انيس منصور بأسلوبه الشائق الممتع الذي جعل منه اوسع الكتاب انتشارا عن احدث صيحات الفكر والفن في اوروبا ، جنبا الى جنب مع تحضير الارواح في السلة وسكان الكواكب الاخرى الذين بنوا اهرامات الجيزة . انالطبقة الجديدة تجمع بين الدعوة الى الدولة العصرية والتكنولوجيا وبين الترويج للافكار الغيبية والمحافظة ، تجمع الجريدة الواحدة في صفحة واحدة بين باب «العلم» وباب «حظك هذا الاسبوع» . وتبالغ الطبقة الجديدة في ايثار بعض الافكار اليسارية المتطرفة ، وترسيخ القيم اليمينية المتطرفة ايضا وفي نفس الوقت . وبمقارنة ما جاء على لسان بعض الرسميين في

الذكرى المئوية للينين (وقد بولغ في الاحتفال به مبالغة ادت الى عكس المراد من رب العباد) وبين ما ينص عليه القانون الى الان من معاقبة من يرى ويدعو الى آراء لينين ، يتأكد لنا ان الستائر البرجوازية الفاخرة من الكثافة حقا بحيث تضلل من لا يغامر بفتح الستائر والدخول الى الكواليس • ان عدم الانخداع بالشعارات العلنية ضرورة اولية للبصيرة الثورية الجديدة ، فاجهزة الثقافة والاعلام ترحب ايما ترحيب ببعض المواد التقدمية ، لا من قبيل احتواء التقدميين ، بل لان التقدميين التقليديين والتاريخيين الذين تنشر لهم وتذيع افكارهم وتلمع اسماءهم يشكلون جزءا ــ وان كان ضئيلا ــ من الطبقة الجديدة • ولأنهم بلمعة اسمائهم التاريخية يشكلون احدى الستائر الحمراء الفاخرة • ان الاستعانة بهم جزء من المخطط الدياجوجي • ومن قبيل السخرية ان يظنوا بالبرجوازية العته والبله حتى تترك ثغرة ينفذ منها فكر يعاديها في المدى الطويل • لذلك كان اكثر الكتاب التقدميين رواجا هم اكثرهم مشاركة في اللعبة • يجب ان نذكر دائما تلك المساومات التوفيقية التي تمت في بورصة الثقافة المصرية على ابواب مسرح الحكيم الذي فتح احدى ضلفتيه رشاد رشدي وفتح الضلفة الاخرى لطفي المولى بمفتاح عبد القادر حاتم • وهو المسرح الذي بلغ ذروة يمينيته في مسرحية «الشبعانين» لاحمد سعيد ، وهي المسرحية البالغة التطرف الرجعي ، فلم تكن على يمين المجتمع فحسب ، بل على يسين النظام ايضا • كانت احدى مؤشرات الثورة المضادة على صعيد الفكر والفن • وكذلك الامر في جميع مسرحيات رشاد رشدي التي تفرغ اعرضها مسرح الحكيم • يجب ان نذكر مساومة المجلس الاعلى للفنون والاداب حين وارب ابوابه لتدخل من فتحة ضيقة حفنة من الكتاب التقدميين ، يبطلون الهمس بأن المجلس قاصر على جثث الموتى الرجعيين ، حتى اليمين المتحضر لا يسود ابهاءه • وفي المؤتمرات الخارجية تشكل الوفود على هذا النسق التوفيقي

الذي يمنح اليسار «نعمة» التحدث باسم اليمين ، ويعطي اليمين «حق» التحدث باسم اليسار ، وهكذا تغرق العين المجردة في فيض من الالوان المتنافرة الصارخة فتعجز ــبطبيعة الحالــ عن الرؤية الصحيحة • لقد اعطى عبد الناصر حق التعليم المجاني للجميع وانشأ وزارةللثقافة اسست دورا عديدة للمسرح والسينما والنشر ، بأسعار زهيدة نوعا •• ولكن القرارات الناصرية العظيمة ، ما ان تمر في الشبكة الجهنمية لمصالح الطبقة الوارثة المجسدة في القرارات التنفيذية لاجهزة الدولة حتىتجهض ثورتها على ايدي كمال الدين حسين ويوسف السباعي وسهير القلماوي وعبد الحميد السحار بحيث تصبح السينما المصرية فرعا منحطا لهوليود. وتصبح دار الكتاب العربي احياء هزيلا لمؤسسة فرانكلين (من احدث كتب الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر كتاب روبرت مكنمارا وزير الدفاع الامريكي السابق وعنوانه «جوهر الامن» •• الامن ضد الشيوعية طبعا !!) • ويصبح المجلس الاعلى للفنون والآداب بنكا سخيا يصرف تذاكر السفر حول العالم ويحرر الشيكات بألوف الجنيهات ترفيها وتكريما وتقديرا وتشجيعا لعزيز اباظة والعقاد وأمين يوسف غراب وابراهيم الورداني ، ولا بأس من ان يدخل في الزمرة نجيب محفوظ والفريد فرج من قبيل ذر الرماد في العيون •

فالواجب الملح والعاجل امام المثقفين الثوريين هو كشف الغطاء تماما عن حقيقة البنى الفوقية للمجتمع ، سواء منها الذي اختفى عن العيون بصورة او بأخرى ولسبب او لآخر ، حتى ولو تناقضت الاسباب كشجاعة التحدي في اذاعة الرأي او الحيلولة دون وصول الرأي الى الناس فيما ندعوه بالادب غير المنشور • وكذلك البنى الفوقية المضادة للثورة وان تدربت على الحربائية في التلون والتشكل وركوب الموجة وسرقة الارض من تحت اقدام الثوريين • ولا شك ان ثمة صعوبات هائلة امام الطليعة القادرة على ذلك كله ، ولكنها في النهاية ليست اكثر

من آلام الولادة العسيرة لحوريس •

٢ ــ ان العودة الى الجماهير بعد غيبة طويلة ظل الارتباط بالشعب خلالها شعارا متوقفا عن التنفيذ ، لا بد وأن تصبح في مقدمة المهام العاجلة والملحة الملقاة على كاهل المثقف الثوري في بلادنا الان وقبل غد• ولقد ادى رفع الشعار دون تنفيذه الى خيبة امل الجماهير وانطوائيتها ويأسها احيانا حتى اذا انتفضت عفويا كانت انتفاضتها اقرب ما تكون الى ثورة اليائسين منها الى ثورة المناضلين• والانتفاضات العفوية على طول التاريخ سهلة الاكل والهضم والامتصاص ، لانها اقرب الى روح المغامرة منها الى روح الثورة •

ان رفع شعار «العودة الى الجماهير» دون تنفيذه يثمر رد فعل عكسي مرير ، وهو انعدام الثقة في المثقف الثوري • ولقد اغرقت اجهزة الثقافة والاعلام الغالبية من مثقفينا في الرشاوي المقنعة فحرفت انظارهم عن المضمون الثوري للثقافة الى ايسر الطرق لجمع المال • ولذلك كانت ظاهرة اجتماع اليسار واليمين على مائدة واحدة ــ خضراء او حمراء ــ هي الظاهرة الرئيسية في الحياة الثقافية المصرية ، التي تتخذ من حيث الشكل هيئة «الجبهة» بينما هي ليست اكثر من «شلة» اتحدت مصالحها المادية الضيقة وفرّغت صدورها من الاحلام «الثورية» القديمة • ان اجتناء الربح المادي السريع والتفنن في الحصول عليه بطرق «ثقافية» و«ثورية» هو تعبير تراجيدي عن ضياع جيل كامل تحت وطأة المخدرات العصرية • ان «الشللية» هي البديل المرضي للتنظيم الفكري ، والمسليات الفنية والمشهيات الادبية هي البديل المرضي للفكر الثوري • ولا سبيل الى التخلص من المرض ــ بظروفه الموضوعية ــ الا بالافاقة الكاملة من المخدر الملعون • كانت الكرة وام كلثوم من اعنف المخدرات تأثيرا على القطاعات العريضة من الشباب والكهول فيما قبل ١٩٦٧ واقبلت احداث نوفمبر ٦٧ وفبراير ٦٨ لتؤكد ان ثمة انعطافا

يشبه اليقظة بالنو شادر قد حدث في حياة الناس • ولكن الطليعة الفكرية من المثقفين لم تلتقط هذه الاشارة ولم تفسرها وبالتالي لم تحاول استغلالها ، لان هذه الطليعة نفسها كانت لا تزال غارقة في انفاس المخدرات «الثقافية» الاخرى • ان الطبقة الجديدة من الذكاء بحيث تخطط لكل مستوى جماهيري مخدراته الخاصة ، فالكرة وأم كلثوم للجماهير العريضة ، والاذاعة والتلفزيون والسينما للمثقفين •

والبديل الصحي للشلة المصلحية الموقوتة والمحدودة باللحظة العابرة ، والبديل الصحي لشيكات «البنك الاهلي المركزي فرع الحكومة» هو العودة الى الجماهير التي خرجت في مساء ٩ يونيو ونوفمبر ٦٧ وفبراير ٦٨ وخلف جنازة رياض وعبد الناصر •• هذه الجماهير «الحقيقية» لا بد من تحويل ثورة يأسها الى ثورة نضال • وذلك بالتوجه اليها مباشرة دون معوقات شرعية او وساطة رسمية •• فالصراع الطبقي الذي كان «ملموما» في صيغة «تحالف قوى الشعب العاملة» وفي ظل اليد الواحدة القابضة على كل الخيوط ، هذا الصراع الطبقي الذي كان «مستترا» خلف شعار «تذويب الفوارق بين الطبقات» في ظل تعريف نظري للعامل والفلاح ونسبة النصف النظرية للعمال والفلاحين بمجلس الامة والاتحاد الاشتراكي • وفي ظل قرارات علوية بالتأميم •• هذا الصراع الطبقي سوف ينفجر ويحتدم وتعنف حركته سرا وعلنا • ذلك ان القطاع العام الذي تديره خبرات برجوازية واعية باتتمائها الطبقي الجديد ، والتنمية الاقتصادية التي يخطط لها وزراء وأساتذة جامعات عاشوا اعمارهم الحقيقية في احضان الفكر البرجوازي الليبرالي والاحتكاري على السواء ، لا يمكن ان تستمر هذه الازدواجية المروعة اذا شئنا السير جادين في طريق التحول الاشتراكي • لقد نشأت هذه الازدواجية لتبرر زمنا انه يمكن «بناء الاشتراكية في غيبة الاشتراكيين» وان ارتدت ثياب اهل الثقة واهل الخبرة • ولم يعد

للديماجوجية من اسلحة فعالة للتوفيق بين هذه المتناقضات ، وانما لا بد من حلها حلا ثوريا عميقا • ولعله من البديهي القول بأن الاسس المادية للتأميم والقطاع العام والمجالس الشعبية والمؤسسات الدستورية تهيىء مناخا لا بد من الحرص عليه كمنجزات نظرية يمكن ملؤها بمنجزات الواقع الثوري ومتطلباته • انها «اشكال» صالحة لان تكون بداية انطلاق بعد اكسابها «المضامين» الثورية التي لا تعتمد على القرارات الفوقية ــ غير القابلة للتنفيذ عمليا ــ وانما تعتمد على الاحتياجات التحتية مباشرة • وهذا ما يدفعنا الى الاشارة بأن المنبر المستقل ضرورة اولية على كافة المستويات ، وهو المنبر الذي لا يتعارض مع اوسع جبهة وطنية ديموقراطية معادية للاستعمار والصهيونية من مواقعها الطبقية الموضوعية لا بدوافع اخلاقية او دينية او شوفينية • والمنبر المستقل اخيرا هو البديل الصحي لظاهرة الشللية المريضة ، فالارتباط الفكري اعمق نفوذا في العقل والضمير والوجدان من الاثر السريع الزوال لاية تجمعات ضيقة الافق مصلحية الهدف على المستوى الشخصي • ان الفقر السياسي والتنظيمي للنقابات الصحفية والاتحادات الادبية والفنية هو انعكاس غير مرئي لظاهرة الشللية • والتفكير في «اصلاح» هذه النقابات والاتحادات بابتكار شتى الوان التسلية والنشاط الاجتماعي الجذاب «للعائلات» هو تدعيم غير مباشر للشللية وليس تمردا عليها • والارهاص بتكوين المنبر المستقل في اطار الجبهة الوطنية الديموقراطية هو البشارة العظمى بمولد حوريس •

٣ ــ ان فكرة «صراع الاجيال» لا تعني ان هذا الصراع يتم خارج السياق الاجتماعي والتاريخي ، فالقول بذلك يجرد المسائل تجريدا يعزل كثيرا من العناصر المنتمية الى جيل سابق ــ حسب شهادة الميلاد ــ ولكنها تنتمي موضوعيا الى عصر حوريس بالجهد والمعاناة • ان تبني بعض افراد من الجيل السابق افكار الجيل الراهن تشبه الى حد بعيد

تبني بعض افراد الطبقة البرجوازية لافكار الطبقة العاملة. ولكن الظاهرة مع هذا تظل مسألة فردية وتاريخية اكثر منها مسألة حتمية وقاعدية .. مع ضرورة التركيز على ان الطفولة اليسارية ايا كان انتماءها العضوي لجيل من الاجيال لا تدشن المرء بالمياه المقدسة للميلاد الجديد . ان افكارا ثورية بالغة العمق والنفاذ ظهرت في الاعداد السابقة والتالية مباشرة للهزيمة بمجلة «الطليعة» سواء منها التي ظهرت في «كراسات» عمل جماعي غير موقع باسماء محددة او التي ظهرت على مسؤولية اصحابها . وسواء عالجت الكراسات المذكورة خطوطا عريضة في المشكلات الاجتماعية والسياسية الداخلية والعربية والخارجية ، او عالجت المقالات قضايا محددة ، كدراسة عادل غنيم عن الطبقة الجديدة ودراسة ميشيل كامل عن التنظيم السياسي وتحالف قوى الشعب ، ودراسات فؤاد مرسي عن القطاع العام ، وكتابات اسماعيل صبري عبد الله عن القضية العربية عموما والقضية الفلسطينية خصوصا . يجب ان نحذر غاية الحذر من «وصم» جميع الناس و«اتهامهم» و«محاكمتهم».. ليست هذه هي المهمة الثورية التي تقع على كاهل الثوريين اليوم ، اذ يجب ان ندرك ادراكا صحيحا انه وان كان البعض قد انطوى تحت جناح النظام انطواءا نهائيا ومرغوبا فيه . فان البعض الاخر وبدرجات متفاوتة وفي ظل غياب المنبر المستقل وتعذر المشاركة في المنابر الرسمية ، قد حاولوا غاية الجهد في الابقاء على جوهرهم اليساري مهما كانت التعرجات والمنعطفات في مسيرتهم . ان نهاية جيل لا تعني ميكانيكيا نهاية فكر ، والذين صمتوا والذين تهادنوا ــ ولم يخونوا الفكر ــ هم ذخيرة حية لا يجب التفريط فيها . ومن الطبيعي ان تقل قدرتها من مختلف النواحي عن قدرة الشباب ، ولكن الافادة من اخر طلقاتها ضرورة لا غنى عنها .

وفي الادب والفن يجب التفرقة بوضوح وحسم ، بين اولئك الذين

ركبوا موجة الجزر الديموقراطي فدمغوا النظام بما يرسخ اكثر جوانبه تخلفا (رشاد رشدي وأحمد سعيد في المسرح) وبين اولئك الذين قصرت رؤياهم بحكم تكوينهم وتاريخهم عن رؤية الاكثر تقدما (نجيب محفوظ في الرواية) وبين اولئك الذين التحفوا وأفادوا من خيراته ولعنوا جزئياته (سعد الدين وهبه) وبين اولئك الذين توحدوا مع النظام سياسيا ولم يروا بديلا ولم يجنوا ثمارا (الفريد فرج) وبين اولئك الذين اهتز ايمانهم بكل شيء فرفعوا راية الفوضى والعدم (يوسف ادريس).. وكذلك يجب النظر بدقة وامعان الى الجيل المولود ادبيا منذ منتصف الستينات ، فان يأسه وقتامة رؤياه ليست تقليدا ــ عند الموهوبين ــ للغرب الوجودي او العبثي ، وانما هم تعبير صادق وأمين عن ثورة اليائسين . وهم الامل في ثورة ادبية جديدة تتجاوز رؤياها للعصر والمجتمع رؤيا الاجيال السابقة عليها . ثمة نقاد للادب ضللتهم غشاوة اللحظة فبدوا وكأنهم ملكيون اكثر من الملك في هجومهم ــ الى حد استعداء السلطة ــ على كتاب شرفاء رأوا الهول قبل وقوعه في يونيو ١٩٦٧ وهناك نقاد ملكيون اكثر من الملك عن ارادة واعية بمصلحتها الآنية .

ان التمييز الموضوعي الدقيق بين شرائح الثقافة الفكرية والفنية وممثليها امر بالغ الصعوبة والتعقيد ، ولكنه في نفس الوقت امر بالغ الاهمية ، لانه التمهيد لفرز الحليف من العدو في استقبال حوريس القادم .

٤ ــ ثمة قضيتان فكريتان وجماهيريتان رئيسيتان سوف تتفجران على نحو بالغ الاختلاف عن النحو الذي كانتا عليه في ظل حياة عبد الناصر ، وهما القضية العربية ــ وفلسطين مركزها ــ وقضية التحالف والعداء مع قوى الثورة والثورة المضادة العالمية ، الاولى بقيادة المعسكر الاشتراكي والاخرى بقيادة الولايات المتحدة الامريكية . وكلتا القضيتين

من التركيب والتعقيد بحيث تستوجب معالجتهما الشيء الكثير من الصبر والتأني ، ولكن مع المواجهة والتحدي •

فالقضية الاولى برزت في احدى المراحل كشعار يعادي الاشتراكية العلمية بلغت ذروته العملية في الوحدة المصرية السورية ، والمفارقة الجديرة بالنظر ان اكثر الطبقات حماسا له في الماضي ، هي اكثرها تنكرا له في الحاضر ، وهي التي تشيع الان روح الانكماش والاقليمية • ولكن التفسير الاقتصادي والسياسي للمفارقة يجعل منها امرا طبيعيا . فأولئك الذين تلفعوا بالقومية العربية لضرب اليسار وكسب الاسواق ، هم الذين يرون الحل السحري الان في التقرب من الولايات المتحدة وخروج اسرائيل من «سيناء» ولنتفرغ لبناء بيتنا الداخلي ولسوف تصبح مصر دولة عظمى لو نفضنا اليد من العرب جميعا والفلسطينيين على وجه الخصوص • كما برزت الفكرة العربية في احدى المراحل ولا تزال عند كثيرين كرد شوفيني يوشك ان يكون حربا صليبية غير معلنة ضد الغرب عامة واليهود خاصة، وهي شوفينية من نوع خاص ذات مزيج من الرواسب الدينية والشعور بالعجز الحضاري والقهر الاستعماري • كما برزت الفكرة العربية عند بعض المفكرين المصريين الشباب الذين ارتبطوا ببعض الافكار والاحزاب العربية خارج مصر ، وهي الاحزاب التي قدمت «العروبة» على ما عداها من شعارات • وقد كان هذا الانتماء البعثي حينا والقومي العربي حينا والناصري اسما ــ عندما تعادي القاهرة البعثيين والقوميين العرب ــ مجرد محاولة للوقوف على الاقدام بين الماركسيين والاخوان المسلمين في زمن مات فيه الوفد حزب الوسط التوفيقي المصري العظيم •

ولقد ادى طرح القضية من هذه المنطلقات الى نكسات وهزائم متلاحقة للفكرة العربية على الاراضي المصرية ، ولا بد من التصفية الفكرية العلمية الموضوعية لهذه «التشوهات» التي اصابت القضية العربية على ارض مصر • يجب الانطلاق من ان تيارا حضاريا مشتركا منذ الفتح

العربي قد فعل فعله في بيئات هذه المنطقة ذات الاجناس والاديان المختلفة والحضارات القديمة المختلفة ، وان هذا التيار قد تدعم في العصر الحديث بالنضال المشترك ضد الهيمنة العثمانية والاستعمار الغربي بفروعه الانجليزية والفرنسية والايطالية • وانه ليس الدين او العرق هو الذي يوحد شعوب هذه المنطقة ، وانما اللغة والارض والتاريخ والتكوين النفسي ، وهي العناصر التي لا تزال في طور النشوء والارتقاء •• ولكن في مرحلة المد الاشتراكي والتحرر الوطني العالمي ضد الامبريالية والاستعمار الجديد يتنامى معدل سرعة هذا النشوء والارتقاء للقوميات المقهورة فيعمق تفاعلها وتقترب وحدتها من التحقيق • وان الاستعمار العالمي الذي كان مثل الحرباية يتكيف مع متغيرات العصر مزودا بخبرة عصور القهر واحدث منجزات التكنيك قد استغل الفكرة الاسطورية «ارض الميعاد» ليقيم فوق ارض فلسطين رأس جسر استعماري من نوع جديد يعتمد الاجلاء والاستيطان اسلوبا عنصريا فاشيا في ضرب الامة العربية الوليدة ، التي تشكل مصر بكل خصائصها الذاتية المستقلة ، احدى قسماتها الرئيسية • وانها لخرافة يثبت دعائمها المستعمرون وعملاؤهم في الداخل ان لمصر كيانا ابعد ما يكون عن الاتصال بالكيان العربي مشرقا ومغربا •• فهم يدركون بحاسة تاريخية لا تخيب ان مركز مصر الجغرافي والتاريخي وثقلها السياسي والاجتماعي يشكل البنية الرئيسية في جسم الامة العربية الوليدة في مناخ النضال ضد الاستعمار بكافة اشكاله • وان اصابة هذه البنية او العمود الفقري بالعطب ــ اي بالعزلة ــ يؤدي حتما الى ضمور الجسم كله وهزالة وسهولة ضربه • ولكن الحقيقة التاريخية التي اكدتها الهزيمة الاخيرة بما لا يدع مجالا للشك هي ان ضرب اي طرف من اطراف الجسم يصيب بقية اعضائه في الصميم، وان الفكرة العربية التقدمية في مصر تمثل انجازا تاريخيا عظيما في حياة المصريين ، لانها تمد نضالهم ضد الامبريالية بزاد لا ينفد ــ ظهر حثيثا

في حرب ١٩٥٦ ـ سواء على طريق التحرر الوطني او على طريق التحول الى الاشتراكية • ولا تعارض مطلقا بين مصرية المصريين وعروبتهم ، كما يشيع المغرضون من مواقع مختلفة ، وانما تتكامل قوميتهم اصالةومعاصرة بالانفتاح غير المتحفظ على الفكرة العربية ومحتواها الديموقراطي الثوري• ولقد شاء التاريخ ان يكون الشعب الفلسطيني من قبل ، وحركة المقاومة الفلسطينية من بعد . في طليعة النضال العربي ضد الاستعمار ومن اجل احراز التقدم الاشتراكي للوطن من المحيط الى الخليج • ولذلك كان التأييد المطلق للمقاومة الفلسطينية بمختلف اتجاهاتها واجنحتها ــ وتفويت الفرصة على من يستهدفون استغلال هذا التعدد ــ هو المقدمة الاولى لموقف المثقف الثوري في مصر من القضية العربية • وهي المقدمة التي تحتاج الى استقامة منطقية مشروعة لا تتوقف عند حدود التأييد النظري الصرف ، بل المشاركة العلمية في هذا المنبر الثوري وميادين قتاله •

ان الفكرة العربية الديموقراطية التقدمية من اهم الاقماط التي ستخلعها على حوريس الوليد •

اما القضية الاخرى التي لا تقل تعقيدا وتأزما فهي العلاقة بيننا وبين المعسكر الاشتراكي من جهة والاستعمار العالمي بقيادة امريكا من جهة اخرى• آن الاوان ليصبح قول عبد الناصر ان علاقتنا بالاتحاد السوفييتي ليست علاقة مرحلية وانما علاقة مستمرة ان يتخذ مكانه الصحيح من قلب علاقاتنا الدولية •• فالاتحاد السوفييتي والصين الشعبية واوروبا الشرقية هي الظهير الاساسي لشعبنا ونضالنا • ولسوف تستمر الطبقة الجديدة في تزيين البضائع الاستهلاكية المستوردة والافلام المسلية والمرعبة كبديل للاسلحة والخبراء السوفييت و «دمهم الثقيل» في البداية و «احتلالهم البغيض» في النهاية • ان راية الاستقلال التي القتها البرجوازية احيانا كثيرة في الوحل ، سوف ترتفع ــ ان لم تكن قد ارتفعت ــ وقد اتخذت نجومها موضع العداء للاشتراكية والتحرر ، سوف تغامر في السر

والعلن بتفضيل هذا عن ذاك من مراكز الثورة العالمية، فلنكن لها بالمرصاد فالخلاف بين اعضاء الاسرة الاشتراكية يحزننا ولكنه لا يفقدنا الاتجاه نحوهم جميعا بالتحالف لا «بالصداقة» هذه الكلمة المطاطة والخبيثة في بعض الاوقات • وسوف تزين الطبقة الجديدة العلاقة بيننا وبين امريكا على اساس ان نقطة الخلاف الوحيدة بيننا وبينها هي اسرائيل • فليكن وعينا الحاد بأن امريكا هي العدو الطبقي والقومي — بواسطة اسرائيل — هو السلاح الايديولوجي في المعركة الراهنة والقادمة • ان الاتحاد السوفييتي ليس سلاحا ولا خبراء ، وامريكا ليست الملابس الداخلية الرائعة والتكنولوجيا المتقدمة ، وانما الاتحاد السوفييتي والصين واوروبا الشرقية هي معسكر الثورة وأمريكا وأتباعها هم معسكر الثورة المضادة• ونحن مع الثورة لاننا منها ، ونحن ضد الثورة المضادة لانها تبغي انهاء وجودنا ، وليس «الوجود السوفييتي» في المنطقة فحسب ، كما تروج اجهزة دعايتها ودعاية الطبقة الجديدة •

وبعد ، فليست هذه كلها الا اركان «مدينة فاضلة» لن نبنيها في السماء ولا من الوهم ولا من انقاض مدينة ذهبت ولا من رماد تبقى من عنقاء قديمة •• وانما من دموع ايزيس وانفاسها التي تبث الحياة في اعضاء اوزوريس• ولئن كان اوزوريس قد مات ، فان مصر حية لن تموت• فانتظروا حوريس • انتظروه •

فهرست

مؤلفات غالي شكري

١ ــ سلامة موسى وأزمة الضمير العربي	الطبعة الثالثة •
٢ ــ أزمة الجنس في القصة العربية	الطبعة الثانية •
٣ ــ المنتمي : دراسة في أدب نجيب محفوظ	الطبعة الثانية •
٤ ــ ثورة المعتزل : دراسة في ادب توفيق الحكيم	(نقــد) •
٥ ــ ماذا أضافوا الى ضمير العصر ؟	الطبعة الاولى •
٦ ــ أمريكا والحرب الفكرية	الطبعة الاولى •
٧ ــ شعرنا الحديث الى أين ؟	(نقــد) •
٨ ــ أدب المقاومة	الطبعة الاولى •
٩ ــ الرواية العربية في رحلة العذاب	الطبعة الاولى •

ترجمات

١ ــ ادب المقاومة في فيتنام	الطبعة الاولى •

❋ يهم المؤلف ان يشير الى انه استبعد من قائمة مؤلفاته مجموعتان من المقالات هما «كلمات من الجزيرة المهجورة» و «ثورة الفكر في أدبنا الحديث» فقد قرر بعد نفادهما الا يعيد طبعهما ، وانما هــو قد أدرج بعض موادهما في كتب اخرى ، والبعض الاخر قــام بتوسيعه وتنقيحه ، ورأى في البعض الاخير انه قد استنفد أغراضه •